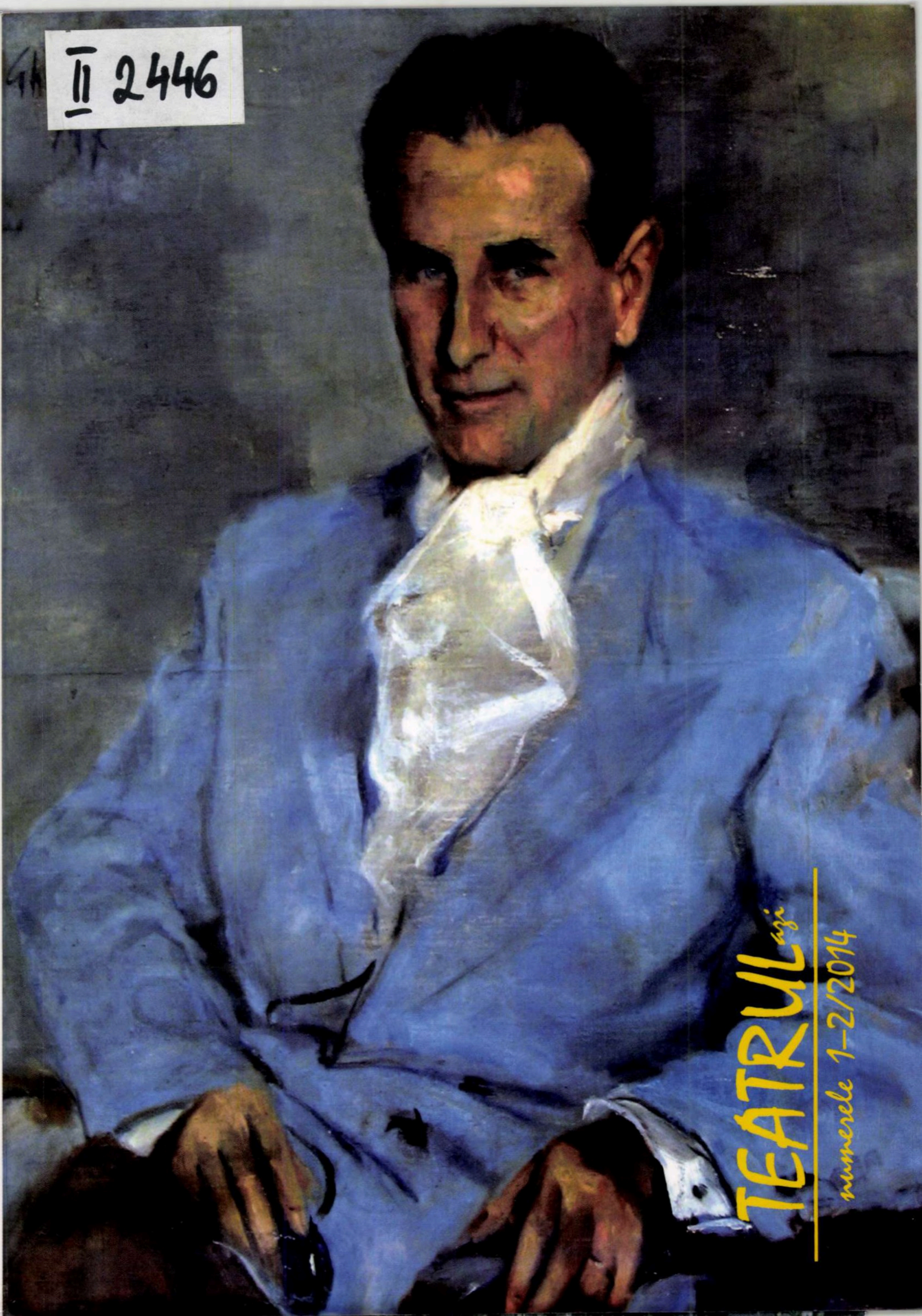
II 2446

TEATRUL azi • numerele 1–2/2014

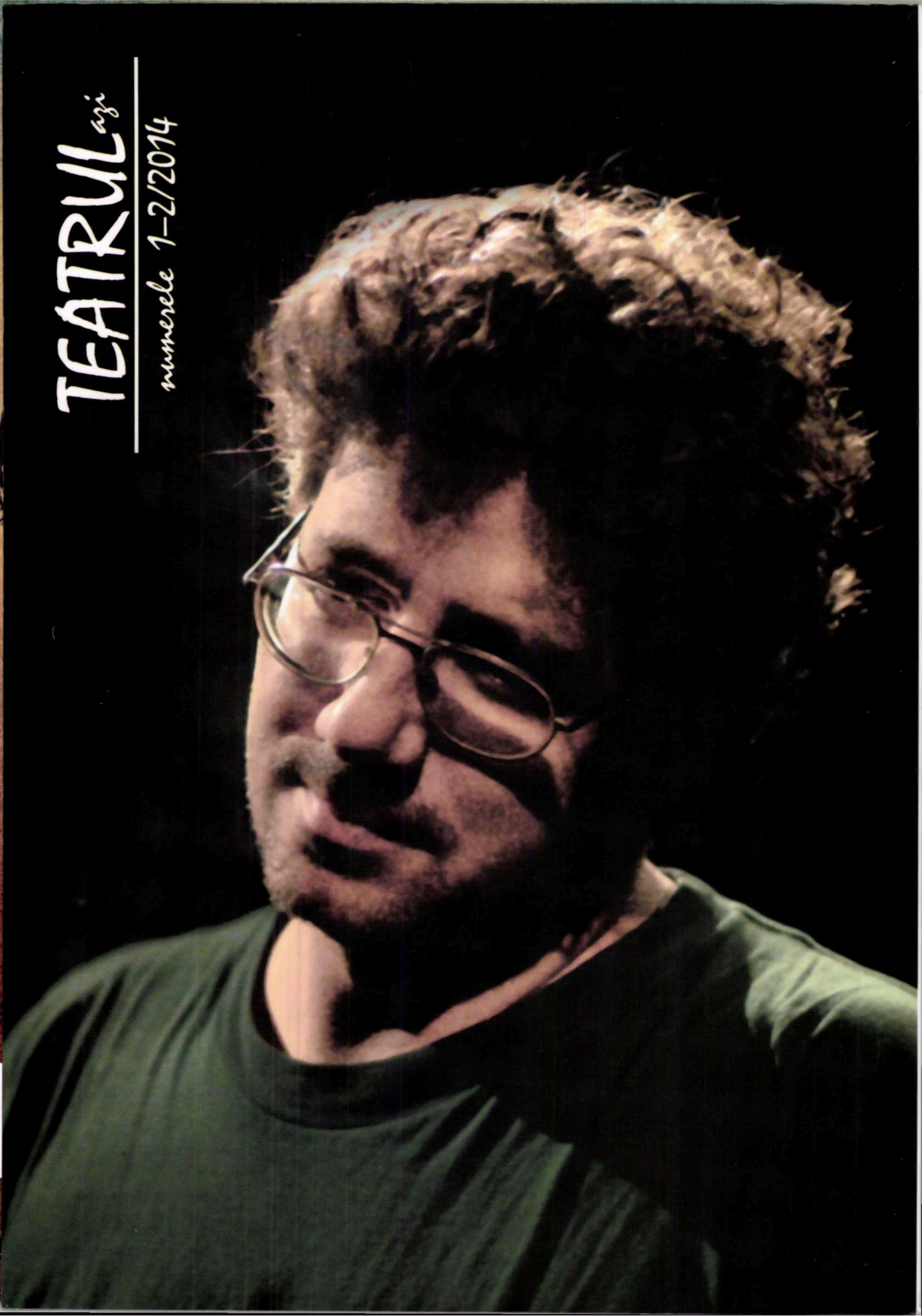


TEATRUL azi

numerele 1–2/2014

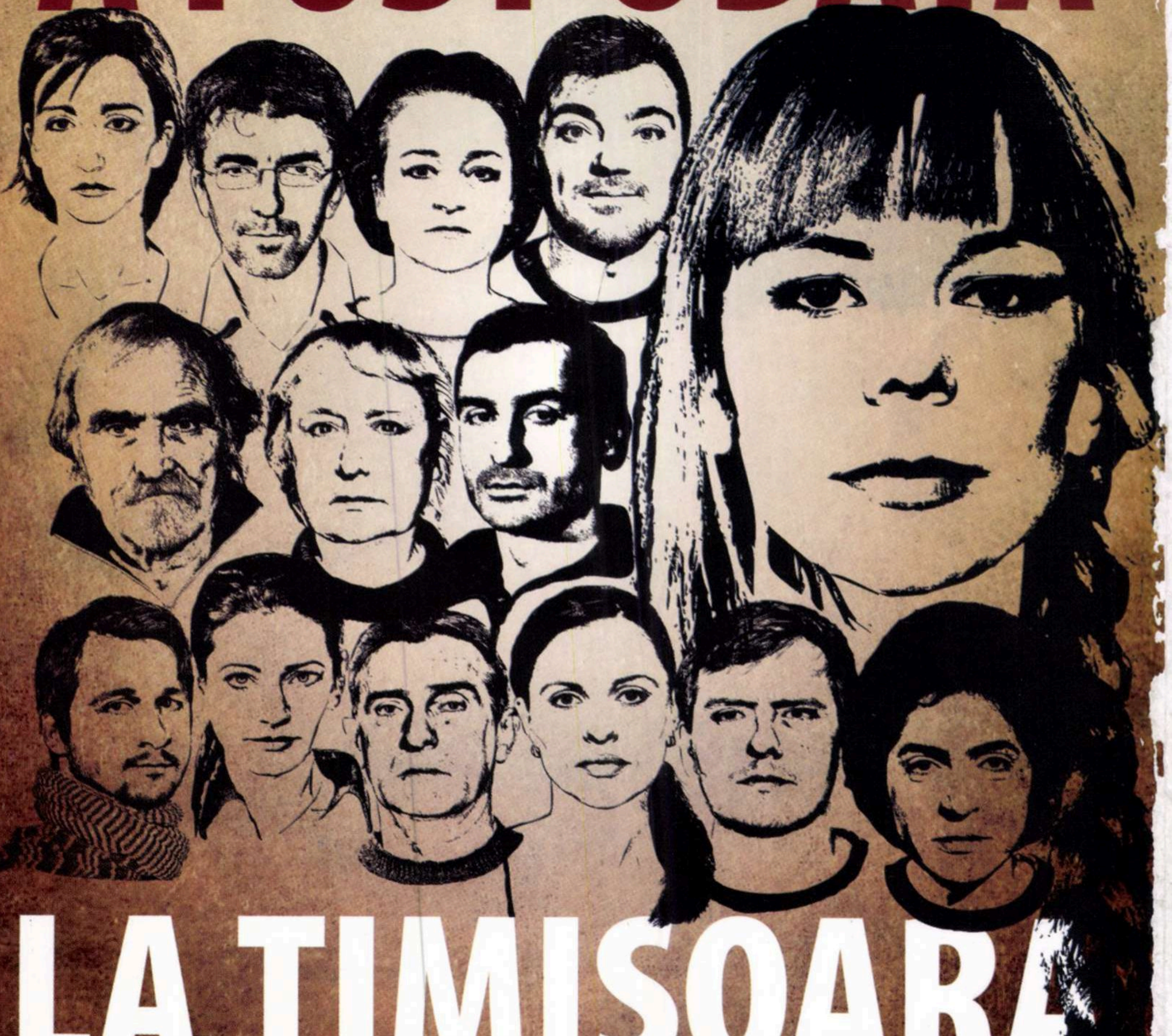
TEATRUL azi

numerele 1-2/2014



stagiunea
2013/2014
teatrul
național
mihai eminescu
timișoara
manager Ada Hausvater

A FOST ODATĂ



LA TIMIȘOARA

// ro.tntimisoara.com/a-fost-odata-la-timisoara

stagiunea
2013/2014
teatrul
național
mihai eminescu
timișoara
manager Ada Hausvater

SAREA ÎN BUCATE

// ro.tntimisoara.com/sarea-in-bucate

CAMIL PETRESCU

120 DE ANI DE LA NAȘTERE

Gelu IONESCU

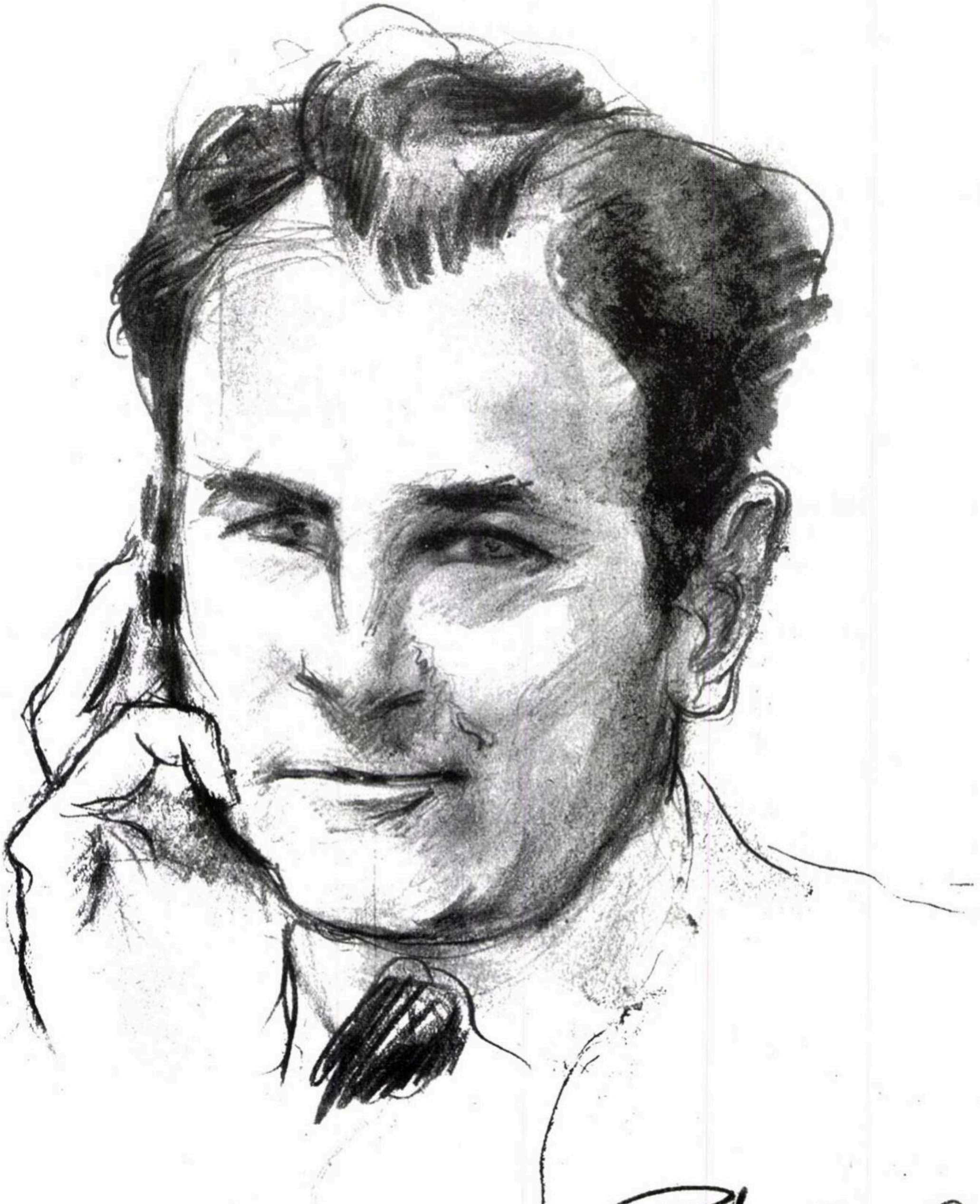
A intra în conștiința publicului

CAMIL PETRESCU dramaturgul este încă un nedreptăţit*. Văd în el, după repetate lecturi, cel mai important dramaturg al literaturii române din epoca contemporană. Cred chiar că dramaturgul şi uneori eseistul este mai important ca romancierul. Mă gândesc la un amplu Festival „Camil Petrescu", care să-l arate în totalitate, să-l reprezinte în faţa unui public numeros, care, timp de câteva săptămâni, să asiste la desfăşurarea celor mai importante piese (*Jocul ielelor, Danton, Act veneţian, Suflete tari, Mitică Popescu*) – în variate, în diverse interpretări, poate chiar deliberat foarte diferite, polemice. O acţiune deci voit puternică, voit impusă – repetată în câteva centre culturale ale ţării –, care să stimuleze publicul şi critica, să impună chiar oamenilor de teatru şi de literatură nu un autor necunoscut (Camil Petrescu este un autor foarte cunoscut), ci o prezenţă inevitabilă în istoria teatrului românesc. Tot ce are mai bun teatrul nostru ar trebui să conlucreze pentru o asemenea manifestare: numai literatura de idei, teatrul de idei, dă măsura maturizării. Asimilarea completă a unui autor naţional are consecinţe mult mai mari decât credem. E cazul să nu rămânem numai la Caragiale ca singur autor dramatic naţional. Mai cu seamă pentru că avem, pentru că există, şi dramele lui Camil Petrescu.

De aceea este, cred, necesar să le arătăm cu degetul, pentru a nu mai putea fi uitate. Asta înseamnă „a intra în conştiinţa publicului" (*Caiet program* nr. 18 – Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", stagiunea 1972–1973)

** Dată fiind confuzia tragică de valori în care trăim, indiferența oficialilor, dar și a maselor votante față de mâinele nostru, încercăm, în paginile acestei reviste să nu mărim cantitatea de vină generală. Cum și noi credem în afirmațiile lui Gelu Ionescu de mai sus și pentru că între victimele confuziei* ***Camil Petrescu*** *ocupă un loc fruntaş (în ultimele două decenii i s-a jucat doar o singură piesă, „Jocul ielelor" la Teatrul Naţional Bucureşti, într-un spectacol exemplar ce-a vădit înţelegerea deplină a textului de către regizorul Claudiu Goga şi de către publicul său), ne-am hotărât să declarăm pentru revista „Teatrul azi"* ***2014 – ANUL „CAMIL PETRESCU"*** *şi să oferim cititorilor în fiecare număr texte ce îi aparţin.* (Redacția *Teatrul azi*)

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ
907.198
P



Petru Aurel

Camil PETRESCU

Mihail Sebastian

Am scris titlul şi acum va urma un lucru care oricât mi s-ar fi părut prin esenţa lui fără obiect: o notă meteorologică despre colegul din redacţia R.F.R. şi prietenul Mihail Sebastian. Nici în ordinea ficţiunilor o asemenea presupunere nu avea consistenţă logică. Era mai tânăr şi mai promis viitorului decât noi toţi. Dar totul e neliniştitor şi tulbure în jurul fiinţei acestui scriitor care s-a dorit înainte de toate lucid şi armonios. Ai vrea să înlături termenul, ca incompatibil cu obiectul lui, dar termenul revine ca o vietate izgonită Destinul... Destinul nefericirii.

Poeţii romantici se înfăţişau cu o manifestă predilecţie stilistică sub zodia nefericirii şi se vedeau necontenit întovărăşiţi de la leagăn la mormânt ca de o umbră, de o femeie înveșmântată în negru care era darul destinului lor: Nefericirea...

În niciun mod nu se poate alătura o asemenea imagine de scriitorul Mihail Sebastian. Nu e un romantic. Nicio lamentare în opera lui, aici un denunţ al fatalităţii. Dimpotrivă, raţiunea liniştită în diversitate, sentimentalism jugulat, echilibru analitic, o duioşie intelectuală cu fulguraţii atenuate... gingăşii retrase adânc în sine însuşi. Dar când, dincolo de scriitor, gândeşti omul, toată urzeala gândirii se destramă şi creşte, din tot, panica unei prezenţe ascunse... A fost sub zodia unei stele, şi steaua lui a fost nu numai fără nume, dar şi fără noroc.

În luna Martie ne-a venit la redacţie un articol despre el. Avea un iz straniu de panegiric şi a trebuit să-i tăiem începutul care conţinea – în mod neobişnuit datele biografice. A fost dat la cules pentru numărul pe luna Mai. Cu o săptămână înainte de apariţia revistei, aflând de articol a cerut stăruitor şi iritat să nu apară... Era ceva firesc la el... Nu voia să fie lăudat în scris niciodată. De altfel, nici altminteri...

Din motive tehnice, cu toată supărarea lui, articolul nu a putut fi retras. A apărut. În ziua înmormântării lui... Altfel, revista, al cărui redactor a fost, nu ar fi putut să spună un cuvânt la năprasnicul lui sfârşit, decât după două luni când vor apărea rândurile acestea şi încă într-o notă primită greu de tipografie şi dată în pripă.

Avea opt ani când a izbucnit războiul dintâi şi copilăria lui s-a trecut în lipsuri chinuitoare, numaidecât în spatele frontului, doi ani cu două ierni consecutive. Evreu, adolescenţa lui corespundea cu epoca de aprigă dospire antisemită, cum n-a cunoscut niciodată istoria românească... Se ataşază de profesorul lui, un intelectual pe care-l admira cu creşteri din adânc native, şi acest dascăl devine pe neaşteptate unul din teoreticienii neînduplecaţi ai antisemitismului ancestral. E o armă mistuitoare care îl lasă fără sprijin între două lumi. Într-o carte de măreţie interioară, de mărturisire cum puţine s-au scris, îşi disecă, lucid, inima şi mintea. Cu o sfâşietoare încredere în străfundurile omeniei şi ale loialităţii intelectuale cere profesorului, echivalentul acestei loialităţi intelectuale, un cuvânt înţelegător pentru drama lui. Are nenorocul să i se răspundă cu brutalitate bestială. A jucat pe cartea inimei şi a pierdut. Prins în propria lui voinţă ca într-o armură de fier înveninată,

Mihail Sebastian, Paris 1930

sufocat de dezgust, publică prefaţa aşa cum i s-a dat. Toate suliţele răutăţii, ale urii şi ale mâniei sunt acum îndreptate spre pieptul lui. Cartea devine un motiv de grea înfrângere. Trec doi, trei ani, e solicitat la Revista Fundaţiilor Regale, luptă totuşi cu greutăţi materiale de nedescris (pe care nu le bănuiau decât singuri doi prieteni) şi scrie un nou roman. La Paris i se fură din taximetru un geamantan cu haine şi rufărie, şi odată cu ele şi manuscrisul... Numai un scriitor care a scris el însuşi cu sânge, ştie ce poate fi nenorocul de a reface din memorie un roman.

Când trudnica muncă, peste un an şi ceva, e dusă la capăt, conjunctura este alta... Succesul material este compromis, cartea aproape că nu va rămâne în librărie. Ar putea să fie, totuşi, marele succes moral, pe care-l merita pentru aura de poezie şi de subtilitate intelectuală... Apare monumentala istorie a literaturii române a lui Călinescu, iar acesta, ca un dezolant capriciu al sensibilităţii, nu receptează nimic din farmecul incomparabil al romanului, şi înfăţişează astfel despre autor o imagine masacrată, care rămâne una dintre scăderile grele ale acestei istorii literare... punct în care va fi sever amendată de viitor. Începe noaptea de patru ani a ocupaţiei germane. De confiscat nu i se confiscă nimic, căci nu avea nicio avere, dar e izgonit din camera pe care o locuia în centrul oraşului şi se refugiază iar, ca pe vremea copilăriei, în locuinţa înghesuită a părinţilor... Sunt zile deprimante de mizerie materială mistuitoare şi de pericol de zi şi de noapte.

...21, 22, 23 Ianuarie 1941...

E munca obigatorie şi umilitoare la curăţatul zăpezii, şi ameninţarea permanentă a lagărului, a Transnistriei... O primăvară şi o vară întreagă sub prăbuşirile de bombe care încearcă mereu cartierul, toată familia stă îngrămădită fără posibilitate de adăpost.

Izbuteşte să scrie *Steaua fără nume* care, tocmai fiindcă era fără numele lui, sortit nenorocului, are un imens succes moral, deci în împrejurarea dată îneficient, dar fără să poată trage şi sprijinul material aşteptat, căci nu poate să apară şă-şi apere interesele. În sfârşit, în ultima zi a eliberării de sub ocupaţia germană, o bombă loveşte casa în plin, pătrunde chiar în camera în care-şi avea cărţile şi manuscrisele. Azaïs. A trecut acum de treizeci şi cinci de ani şi, iată, pare că începe adeverirea basmului. Ameninţarea a trecut. În câteva luni e numit consilier principal de presă la ministerul de externe, cu indicaţia precisă că imediat ce se reiau comunicaţiile trece consilier de presă la Londra, unde îl îndreptăţea magnifica lui pregătire. E solicitat din plin să facă, de asemeni, carieră în avocatură, căci e doctor în drept la Paris. Toate teatrele îi cer piese, iar Naţionalul anunţă pentru prima parte a stagiunii *Ultima oră*... E solicitat de toate gazetele, e oaspetele de toată ziua mult apreciat al misiunilor străine. I se trimit drepturi de autor de la Roma, *Steaua fără nume* e anunţată la Paris... E rugat să ţină un curs de literatură la Universitatea muncitorească. Mai are cel puţin încă treizeci şi cinci de ani de creaţie literară şi dramatică, de viaţă intensă, probabil de succese europene. Dar într-o marţi, 29 Mai, s-a dus să ia masa la părinţi, la 3 şi 1/2 vrea să ia tramvaiul grăbit, căci înainte de prelegerea inaugurală unde îl aşteaptă o sală tixită, mai are de făcut o cursă. Trebuia ca, tocmai când e atât de preocupat, să vină, pe largul bulevardului Regina Maria la o oră de circulaţie redusă, o maşină în plină viteză, e nevoie ca această maşină care nu poate trece pe lângă el, să aibă frânele şubrede, să-l târască zeci şi zeci de metri, pentru ca astfel, un accident, care ar fi putut fi oarecare, ar fi putut să fie chiar grav, să devină neapărat mortal... Totul în câteva clipe... Stea fără nume şi fără noroc. (*Revista Fundaţiilor Regale,* nr. 7/1945)

Camil PETRESCU

„Insula" lui Mihail Sebastian

Insula a readus în discuţie teatrul lui Mihail Sebastian şi a reţinut numeroasele reproşuri care i s-au adus mai ales cu privire la pretinsa lipsă de adâncime a personajelor sale. Teatrul lui Sebastian nu conţine astfel ceea ce se numeşte conflict între personaje, tocmai pentru că autorul *Stelei fără nume* era un sceptic de mare clasă, iar maestrul său era Montaigne. Arma scepticului este ironia, iar bucuria lui secretă este luciditatea.

O undă uşoară de ironie înfăşoară de aceea toate personajele acestui teatru, şi le simţi pe toate privite de la o înălţime atât de mare, că tot ce e acut în ele se volatilizează, nuanţa de bun şi rău devine relativă, iar această obiectivitate din înălţime a autorului îi asigură perenitatea operei. Ca şi maestrul său, Mihail Sebastian este de o sensibilitate intelectuală deschisă pentru toată frumuseţea lumii şi în acelaşi timp de o delicateţe şi de o gingăşie morală care sunt permanent jignite de tot noroiul cotidian din care cresc spiralele de corolă ale acestei frumuseţi. Cu oroare pentru expresia directă, pentru orice emfază a sentimentului, Mihail Sebastian a sacrificat dimensiunea, profunzimea mergând până acolo că a dat el însuşi o suavă caricatură în care egotismul obişnuit al autorului este înlocuit cu o ironică tandreţe, pentru ceea ce ştia că îi constituia trăsătura esenţială nerealizată. În realitate era o puternică personalitate ancorată în real, printr-una dintre cele mai atente inteligenţe pe care le-a cunoscut scrisul românesc, dar ceea ce era refulat în ele şi ducea la fuga în ireal, e anume ridiculizat cu pudoare în personaje candide şi scumpe inimii lui, un profesor de provincie care se refugiază în lună, dincolo de lună, în depărtările incomensurabile ale unei galaxii, sau alt profesor, bineînţeles, nu un poet, căci ar fi fost un mod prea direct pentru ca să mai poată fi poezie în el, deci tot un profesor care se refugiase la o depărtare de aproape trei mii de ani, în trecut. Este o autocaricatură lucrată cu o secretă voluptate, în care scepticismul omului de cultură europeană supus decantării în care dimensiunea profunzimii aparent sacrificată reapare subtil transformată în depărtare şi de aici farmecul intelectual incomparabil al acestui teatru. Nu pot judeca o piesă numai după spectacolul realizat cu ea fără s-o citesc în prealabil, cu atât mai mult mă simt derutat în faţa *Insulei* care e şi o lucrare neterminată.

Camil PETRESCU

Teatrul Naţional

Teatrul Naţional, luat ca instituţie, nu poate fi un teatru în orice înţeles al cuvântului. De pildă, nu poate fi socotit ca o întreprindere pentru amuzarea spectatorilor puţin obosiţi sau vag blazaţi. Ştim cu toţii că şi pentru acest scop există

întreprinderi spectaculare anume, unde intenţia de a provoca, de a sili hohotul de râs al sălii, nu e îngrădită de nicio considerare, acolo spectatorul plăteşte cinstit ca să se supere dacă nu se amuză după socoteala încheiată prin cumpărarea biletului de intrare.

Pe de altă parte, Teatrul Naţional nu e nici o întreprindere lugubră pentru procurat ieftine senzaţii tari, celor dispuşi să urmărească peripeţii palpitante şi conflicte cumplite, iar spectatorii care vin aci pentru asemenea producţii teatrale pot fi desigur înşelaţi în aşteptările lor. Teatrul Naţional este o instituţie de artă care se foloseşte de sprijinul Statului, fiindcă în toate timpurile arta a fost o producţie dificilă, care a înflorit numai sub climate deosebite, dintr-un sentiment specific pe cere-l vom numi *voinţa de artă*, comun, în marile epoci, puterii suverane mecenaţilor, creatorilor, factorilor critici şi publicului. Fără această concentrare de tendinţe arta rareori a ajuns la culmi intranscendente.

Mai ales la teatru, această condiţie constitutivă, apare ca evidentă, fiindcă pe scenă creaţia este actuală în permanenţă şi implică participare afectivă a tuturor factorilor într-o colaborare dezinteresată, dar nu mai puţin stimulaţi de această voinţa de artă. Actorul, în scenă, nu poate cunoaşte starea de har a creaţiei decât dacă simte că există o continuă comuniune între el şi ascultătorii din sală, o sinceră eliberare de preocupările străine de artă. Scriitorul la masa lui, cu uşile închise, pictorul în atelier, compozitorul în faţa pianului când tot oraşul e îndepărtat, se pot înstrăina de ei înşişi pierzându-se în lumea magică a imaginaţiei, netulburaţi, misterul cosmic al creaţiei rămânând întreg în asemenea caz, pe când actorul trebuie să creeze fără apărarea zonei de mister, să se autosugestioneze în transpuneri de persoană, faţă de mii de ochi iscoditori, cu riscul pe care îl comportă orice fapt unic, căci fiecare intrare în scenă e un moment unic în istorie.

Orice se întâmplă în sală, de la şoaptă, la răsfoirea zgomotoasă a programului, îl smulge din legea scufundării în harul artei, îl ţine legat de condiţia umană. E în interesul însuşi al spectatorului, e o dovadă de omenească delicateţe şi gingăşie, ca niciunui interpret să nu-i fi tulburat ori răpit dreptul autosugestiei, în clipa cea sfântă a creaţiei.

Ori până unde împingem cercetările în istoria omenirii, voinţa de artă se dovedeşte singura lege a participării, a comuniunii voite într-o clipă religioasă. Cel mai mare tragedian al lumii e străin unei săli care-l vrea străin, şi cel mai mare comic al lumii nu e decât grimasă, dacă întâlneşte neînţelegerea spectatorilor. Anumite succese prea ieftine sunt posibile tocmai fiindcă e mult mai mare numărul celor care au, în mod naiv, cultul momentelor vulgare. N-avem decât să ne întrebăm ce ar deveni simfonia neascultată în linişte, obligator să transforme pianissimele în forţe şi să renunţe în fortissimele care, la structura indicată, nu mai sunt posibile.

Aceeaşi bunăvoinţă, acordată sonetului tainic de vioară, e necesară şi şoaptei intime de pe scenă. O sală zgomotoasă nu poate pretinde un zgomot şi mai mare pe scenă, căci, în asemenea împrejurare, esenţialul spectacolului artistic, ritmul, e detracat, sfărâmat, totul se învolburează într-o suită de zgomote.

Dar dacă voinţa de artă impune anumite mici îndatoriri şi sacrificii, contemplarea pură, care-i hărăzită spectatorului, poate ajunge la înălţimi şi la voluptăţi suave atât de intense în conştiinţa lui, cum nu va ajunge niciodată, nici pe departe, un spectacol servit de satisfacţii ieftine, de senzaţii tari. (*Revista Teatrului Naţional*, februarie 1943)

Camil PETRESCU

Laborator experimental

Tot ceea ce constituie substanţa culturii e datorat năzuinţei şi încercării. Tot ceea ce a câştigat această cultură şi nu mai e obiect de studiu, este iremediabil mort. Viaţa şi cultura înseamnă criză permanentă şi o instituţie superioară nu poate ocoli acest adevăr. De obicei, „încercările" sunt făcute de trupe de sacrificiu, de elemente îndrăzneţe care caută regiuni noi, din spirit de bravură şi aventură intelectuală.

Teatrul Naţional îşi ia asupra lui sarcina unui laborator experimental...

Nu trebuie să se uite însă că experienţa intelectuală nu e neapărat mascaradă mecanică, ci dimpotrivă e verificare continuă a semnificaţiilor. Platitudinea nu capătă valoare numai fiindcă e înfăţişată în formă nouă, întoarsă pe dos ca o mănuşă, căci asta nu înseamnă decât vulgar conformism. De fapt, inaderenţa mea la arta superficial revoluţionară datează din ziua în care am văzut că, fiindcă a devenit cubist, divanul de dormit a fost botezat în *studio*. De atunci, de un deceniu şi mai bine, noi ştim însă că doar anexarea de noi regiuni semnificative este însăşi esenţa şi menirea *studio*-ului. (*Revista Teatrului Naţional*, februarie 1939)

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

2013
FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

INFOPOINT, FNT 2013

Mircea MORARIU

Festivalul Național de Teatru – ediția a XXIII-a

A trecut şi a XXIII-a ediţie a Festivalului Naţional de Teatru. Una care mi-a dat sentimentul unei nedorite întoarceri în timp. Nu atât în zilele desfăşurării sale propriu-zise, cât mai degrabă în săptămânile scurse în aşteptarea ei. Căci numai prin anii '90, mai exact în intervalul 1994–1998, atunci când la putere au fost atât partide de stânga (FDSN sau cum s-o fi numit pe atunci PSD-ul de azi), cât şi amestecuri indistincte de genul CDR plus PD plus UDMR, s-a mai întâmplat să fie aşa de acut pusă sub semnul întrebării existenţa, desfăşurarea însăşi a Festivalului. Ceea ce numai motiv de optimism, cu atât mai mult de bucurie, nu e.

Din cauza nepriceperii patentate, ruşinoase, a ministrului Culturii – onctuosul domn Daniel Constantin Barbu – în ale managementului în domeniu (ins preocupat mai degrabă cu bătutul câmpilor pe felurite teme, cea predilectă fiind lupta anti-Băsescu la televiziunile aservite puterii useliste), finanţarea Festivalului a devenit certitudine doar cu trei săptămâni înainte de primul gong. O finanţare subţire şi fragilă, simptomatică în ce priveşte scăzutul interes al politicienilor de azi

Scenă din *Troienele*, regia Andrei Șerban

Foto: Mihaela Marin

pentru teatru, pentru cultură în general. În această situaţie, priceputa echipă de la UNITER a trebuit să se dea de trei ori peste cap, să facă din noapte zi şi să încheie rapid contracte, care, altminteri şi altunde (adică în vremuri normale şi într-o ţară normală, cu guvernanţi normali, nu cu ambuscaţi ce promit multe şi nu fac în realitate mai nimic), se încheie din vreme.

Cum se ştia încă din ianuarie că bugetul ediţiei din acest an va fi mult diminuat, nici nu putea să fie vorba despre invitarea vreunei trupe din străinătate. Aşa că Festivalul a revenit – de voie, de nevoie – la formula iniţială, aceea pe gândul căreia a fost croit în anul 1990: a *recapitulării, sumarizării* sau, mă rog, a *vitrinizării* a ceea ce ar fi fost cel mai semnificativ în trecuta stagiune. Semnificativ, în sistemul de valori al criticului însărcinat cu misiunea de a realiza selecţia. Cu menţiunea că, la începuturi, adică între anii 1990–1992 ,nu se vorbea despre şi nu exista nici selecţioner unic, nici director artistic al Festivalului.

Criticul Alice Georgescu, aflată în ambele ipostaze la această a XXIII-a ediţie (ca şi la celelalte două anterioare), a imaginat mai multe secţiuni, a căror denumire a creat iarăşi frisoane şi nemulţumiri „dramatice" şi intens verbalizate printre adepţii „modernizării" cu orice preţ.

Viaţa a vrut, din păcate, ca secţiunea „Focus – Arta actorului" să „cadă", din pricini trecătoare şi omeneşti, privându-ne astfel de dorita întâlnire cu cele mai semnificative spectacole în care poate fi văzută azi, la Teatrul „Bulandra" şi la Teatrul Naţional din Bucureşti, marea actriţă Mariana Mihuţ.

Au rămas în picioare, neatinse, celelalte secţiuni. Neatinse sau parţial neatinse. Căci, din „Caragiale, inevitabilul" a dispărut – din aceleaşi motive – bijuteria *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* în regia lui Silviu Purcărete, de la Naţionalul bucureştean.

Scenă din *Pălăria florentină*, regia Silviu Purcărete

Foto: Mihaela Marin

Au rămas „deşteptul", interogativul, îngrijorătorul, neliniştitorul *Leonida Gem Session*, de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în regia lui Tompa Gábor, excelenta *Năpastă,* surprinzător montată, pentru ceea ce însemnă Caragiale, dar şi pentru ceea ce înseamnă stilul afrimian, la TNB de... Radu Afrim, dar şi mai puţin proeminentul spectacol *O scrisoare pierdută,* creat la Naţionalul craiovean de Mircea Cornişteanu.

Secţiunea „Legendele scenei" a prilejuit întâlnirea cu *Troienele* lui Andrei Şerban, în forma în care pot fi ele văzute în anul de graţie 2013, la Opera Naţională Română din Iaşi. Spectatorii cinstiţi au agreat ideea. Cei cu ifose şi cusurgii de profesie au exclamat ba că e vorba despre un spectacol din anii '70, ba de unul din anii '90, nevrând să bage de seamă că *legende* e un cuvânt ce trimite, în chip fatal, la un trecut, şi nu la unul oarecare, ci la unul mitic, fabulos, glorios. Un trecut de care, în cazul în speţă, nici Andrei Şerban, nici teatrul românesc şi nici Opera ieşeană, căreia îi revine meritul de a-l fi readus la lumină într-o nouă formulă interpretativă, nu au de ce să se ruşineze.

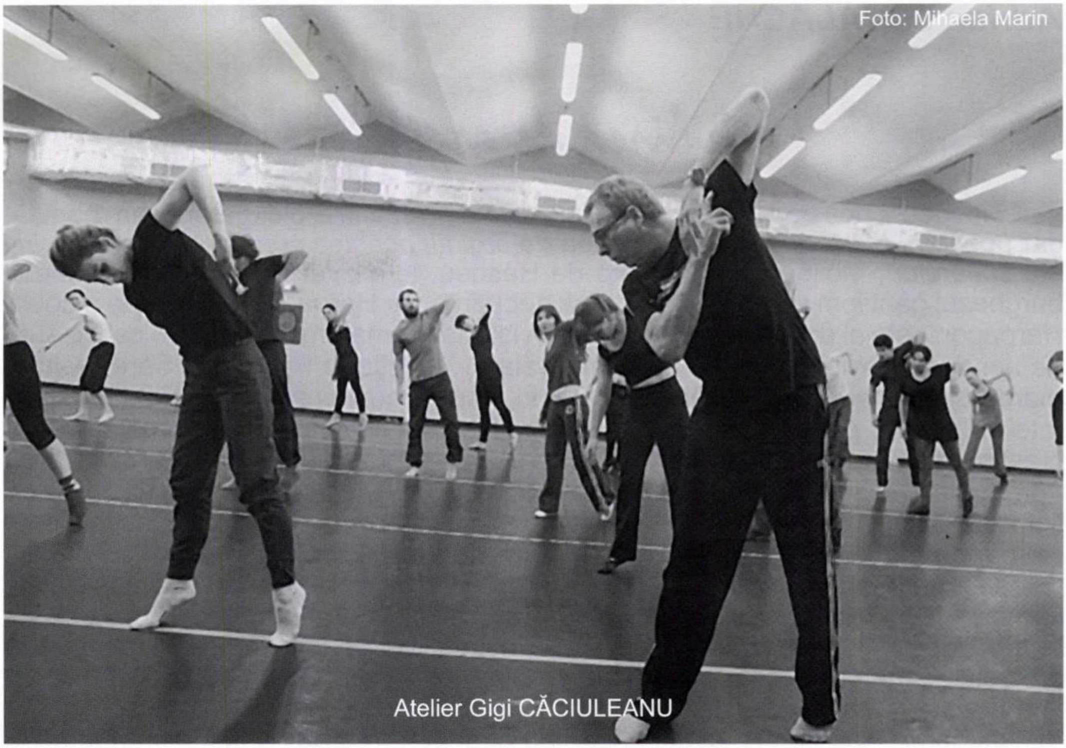
Cea mai consistentă secţiune a fost, cum era de aşteptat, „Creatori şi teatre în spectacol". Au fost poftite cu prioritate Teatrele Naţionale (cele ce nu s-au regăsit în alte secţiuni deja amintite), cu excepţia greu explicabilă a Naţionalului clujean. Au figurat în această zonă a Festivalului *Adam şi Eva* (regia: Alexander Hausvater) de la Timişoara, *Beznă de mină* de la Trupa „Tompa Miklós" a Teatrului Naţional din Târgu Mureş (regia: Sebestyen Aba), dar şi minunatul, proaspătul spectacol cu *Şcoala nevestelor* al Trupei „Liviu Rebreanu" de la acelaşi Teatru, creaţie de referinţă a regizorului Cristi Juncu. Naţionalul ieşean a fost invitat cu două spectacole: fals postmodernul *Domnul Swedenborg vrea să viseze*, scris şi regizat de Mihai Măniuţiu, şi elaborat-bulevardierul *Pălăria florentină,* în regia lui

Helmut STÜRMER la amenajarea expoziţiei de la Fundaţia „Lőwendal"

Silviu Purcărete. Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu a trebuit să se mulţumească doar cu *Solitaritate*, selecţionat, cu rumorile aferente, în secţiunea „Teatrul de mâine", deşi, după părerea mea, şi *Platonov*, şi *O poveste japoneză* şi-ar fi justificat pe deplin prezenţa.

Naţionalelor li s-au alăturat, în această secţiune: Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe, cu solidul spectacol *Avarul*, regizat de Bocsárdi László; Teatrul German de Stat din Timişoara, cu superbul, delicatul spectacol *Pescăruşul*, montat, la nivelul marii performanţe, de Yuryi Kordonskyi; mereu surprinzătorul Centru Cultural pentru UNESCO „Nicolae Bălcescu" din Bucureşti, cu *Scene din viaţa insectelor*, un foarte bun spectacol-cercetare, înscenat acolo, cu o trupă tânără, de Victor Ioan Frunză; Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara, cu magnificul recital actoricesc la puterea a patra care e *Gardenia* (regia: Koltai M. Gábor): Teatrul „Act" din Bucureşti, cu *Iluzii* (spectacol ce arată faţa regizorală cea de toate zilele a lui Cristi Juncu, artistul îndrăgostit cu precădere de textul contemporan); Centrul de Proiecte Culturale „ArCuB", cu foarte reuşita montare *Însemnările unui nebun*, în regia lui Felix Alexa, cu Marius Manole într-o evoluţie de zile mari; şi Teatrul „Odeon", cu *Povestea soldatului.*

Dacă recitim lista Teatrelor şi a creatorilor (adică a regizorilor) invitaţi în această secţiune, observăm că nu lipseşte mai nimeni din lumea bună şi cu succes de public garantat. Aş semnala totuşi câteva absenţe, după părerea mea mai greu, dacă nu chiar imposibil de justificat. Mă gândesc mai întâi la aceea a regizorului Alexandru Dabija. Dacă nu s-a putut aduce *Platonov* de la Sibiu, merita adus spectacolul *Nunta micilor burghezi* de la Teatrul German de Stat din Timişoara. Dacă selecţionerului unic nu i-a plăcut *Nunta...,* atunci putea invita *Împotriva democraţiei*, de la Secţia Germană a Teatrului sibian. Excluderea totală de pe afişul



Festivalului a acestui mare regizor mi se pare o greşeală de neiertat. Greu explicabilă, ţinând cont de standardul valoric general al ediţiei din 2013 a FNT, este şi absenţa regizorului Vlad Massaci, dar şi a Teatrului „Nottara“, cu *Roman teatral*. În fine, cea a Teatrului de Comedie şi a regizorului Claudiu Goga, cu *Pescăruşul*.

Secţiunea „Teatrul de mâine“ a reunit şi ea spectacole în stiluri felurite şi de valori aşijderea. Teatrul „Regina Maria“ din Oradea a fost invitat cu *A douăsprezecea noapte*, în regia lui Alexandru Mâzgăreanu. Teatrul de Nord din Satu Mare a venit cu *Paparazzi sau cronica unui răsărit de soare avortat*, un text mai puţin izbutit al lui Matei Vişniec, parţial desluşit de Ovidiu Caiţă. „Unteatru“ a strălucit cu excelentul *Un tramvai numit dorinţă*, exemplar decupat textual şi regizoral de Andreea şi Andrei Grosu, şi impecabil jucat de Florina Gleznea, Nicoleta Lefter, Liviu Pintileasa şi Richard Bovnoczki. Spectacolul cu *Urâtul* de la Teatrul de Comedie atrage atenţia, încă odată, asupra seriozităţii în profesie a tânărului regizor Vlad Cristache. Iar *Yentl*, de la Teatrul Evreiesc de Stat, prilejuieşte un surprinzător, miraculos debut întârziat al regizorului Erwin Şimsensohn.

Nu pot să nu amintesc, în final, manifestările conexe, îndeosebi lansările de carte. Dacă, din motive lesne de înţeles, FNT a renunţat să mai editeze el însuşi cărţi, Editura Nemira, aflată într-un admirabil proces de autodepăşire, ne-a produs două bucurii importante. Mă gândesc la *Cartea Atelierelor*, dar mai ales la primul volum al *Muncii actorului cu sine însuşi*, cartea lui Stanislavski, tradusă de Raluca Rădulescu. La Editura Paideia, Octavian Saiu a publicat *Teatrul e vis*. Naţionalul timişorean a editat, în colecţia *ATeNT*, cartea *Despre dictatori şi alţi demoni,* un jurnal de repetiţii al spectacolului cu *Julius* (de fapt, *Juliu*) *Caesar,* montat la respectiva instituţie de Alexander Hausvater.

Adrian MIHALACHE

Iubirea de arginţi

Hasdeu a pus ca motto al piesei sale, *Răzvan şi Vidra*, o cugetare cam banală, dar poetică: *„Mărirea deşartă şi iubirea de arginţi, acestea sunt nişte neputinţe iuţi ale sufletului*". Molière, mult înainte de Hasdeu, le-a avut în vedere pe ambele: burghezul gentilom era chinuit de prima neputinţă, iar Harpagon, avarul, de a doua. Harpagon este al doilea mare cămătar din istoria dramaturgiei: el apare cam o sută de ani după Shylock. Acesta din urmă trăia în Veneţia, o Republică Serenissimă, mare putere maritimă şi comercială. Acolo, banii erau investiţi în mărfuri transportate cu riscuri, pentru a fi vândute cu profit. Mentalitatea epocii îi împiedica pe creştini să împrumute cu dobândă, deoarece *Evanghelia* îndeamnă ca ajutorarea aproapelui să fie dezinteresată. De aceea, evreul Shylock era sursa principală de lichidităţi. Pe vremea lui Molière, asemenea restricţii s-au relaxat, astfel încât Harpagon îşi valorifică banii prin camătă – ce-i drept, folosindu-se de interpuşi. Deosebirea esenţială este că, în afară de comerţ, acesta avea şi alte posibilităţi, cum ar fi investiţiile în acţiuni ale Companiei Indiilor (de Est şi de Vest), care gestiona economia din coloniile franceze. De aceea, Harpagon, rămas încremenit în proiectul cămătăriei, nu ţine pasul cu vremea, ceea ce îl face ridicol. Mai mult, el ţine la bani ca la un fetiş, ceea ce era, în epocă, demodat. Deşi este dornic să-i înmulţească, vrea să-i şi tezaurizeze, îngropându-i în grădină şi bucurându-se la gândul că-i are. Este clar că Harpagon e un *self-made-man*: el şi-a agonisit averea prin muncă şi economie. Copiii lui nu-şi pun niciun moment problema să câştige, şi ei, ceva. Fiica lui, Elisa, n-are – oricum – de ales altceva decât mariajul, iar Harpagon vrea să o dea unui bătrân, pentru că o ia „fără zestre". Dar nici Cleant nu se gândeşte că ar putea câştiga nişte bani: nu ştie să-i obţină altfel decât făcând datorii, în special pentru vestimentaţie. Atât Shylock, cât şi Harpagon, sunt furaţi de propriii lor copii. Fata lui Shylock îi risipeşte banii împreună cu iubitul ei; Cleant, însă, ajutat de La Flèche (bărbatul-săgeată), fură caseta cu valori a tatălui său, doar în vederea şantajului: banii contra renunţarea la căsătorie. Tentativa de însurătoare a lui Harpagon este, de fapt, o sfidare la adresa noii generaţii: am muncit, deci merit să am tot ceea ce ar trebui să vi se cuvină vouă. Eşecul lui se datorează faptului că nu e capabil să vadă că timpurile s-au schimbat.

Spectacolul Teatrului „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe, în regia lui Bocsárdi László, este unul dintre cele mai bune din Festivalul Naţional de Teatru 2013. Dacă atâţia regizori îşi repetă demersul cu aceeaşi piesă, în diversele teatre la care sunt invitaţi, Bocsárdi László ne-a oferit ceva cu totul nou şi surprinzător. Am văzut mai demult *Avarul* lui de la Naţionalul craiovean – un spectacol admirabil, modern, inteligent. Acum, ne-a prezentat cu totul altceva. Spectacolul mai vechi era cumva mai „ideologic": el explica în termeni economici şi sociali „complexul lui Harpagon". Cel de acum este mai profund, deoarece explorează abisul psihologic. Scena albă, cu două rânduri de pereţi glisanţi (decorul, admirabil prin funcţionalitatea şi surprizele pe care le oferă – cum ar fi statuia feminină din „camera ascunsă" –, este datorat lui Bartha József) pune excelent în valoare prestaţia actorilor. Vedem o succesiune de situaţii gândite cu originalitate şi executate cu prospeţime. Ar fi dificil să le enumăr pe toate care mi-au plăcut, atât sunt ele de numeroase. Risipa de

Foto: Maria Ştefănescu

PÁLFY Tibor şi MÁTRAY László

medicamente de pe scenă, ca şi aparatele de întreţinere fizică folosite de Harpagon, trimit la *Bolnavul închipuit*, deşi Harpagon este mult mai solid decât Argan şi nici nu se complace în răsfăţ, ca acela. Relaţiile dintre personaje, cât se poate de fizice, constituie nişte *lazzi* în cel mai bun stil al *commediei dell'arte*. Aşa sunt scena dintre Frosine şi Harpagon, pe fotoliul rulant, apariţia cu măşti a Marianei şi Elisei, întoarse de la cumpărături, ciomăgeala aplicată de Valére lui Merluşcă, şi multe altele. Mai puţin mi-a plăcut începutul, în care jocul mut dintre Cleant şi Elisa sugerează o relaţie cam tulbure între frate şi soră. Am fost derutat de dezbrăcarea completă a lui Harpagon, în scena negocierii finale cu Anselme. Sugestia că Harpagon i-ar pretinde socrului mic o felaţie, pentru ca apoi să rezulte că îi cere doar un costum nou, ar fi trebuit evitată, fiind de prost gust. Chiar nuditatea în sine mi s-a părut – pe moment – deplasată, dar, reflectând, mi-am adus aminte de batjocorirea lui Noe de către fiii lui, care se amuză, văzându-l beat şi despuiat. Şi aici este vorba de înjosirea la care noua generaţie îi supune pe bătrânii care nu vor să se retragă cu graţie. Multe dintre aluziile la situaţia din zilele noastre sunt savuroase. Lectura condiţiilor împrumutului şi ancheta *Comisarului* (Diószegi Attila), care fotografiază insistent şi ia o groază de declaraţii, sunt pline de haz.

Dar, mai presus de invenţiile de detaliu, regizorul este preocupat să pătrundă psihologia personajelor. În această privinţă, actorii excelează cu talent, intuiţie şi o clară perspectivă culturală. Nu-l ştiu de azi, de ieri, pe remarcabilul actor Pálffy Tibor, dar tot a reuşit să mă surprindă prin nuanţele şi anvergura cu care a interpretat marele monolog al lui Harpagon. El se alătură cu brio celor mai mari actori care s-au încumetat să abordeze acest rol, între care mi-a rămas de neuitat Constantin Ramadan. Gajzágó Zsuzsa a fost plină de vervă, în *Frosine*; Szalma Hajnalka a jucat pe marginea grotescului rolul *Elisei*, ajutată şi de costumaţia de second hand (de altfel, toate costumele sunt extrem de bine gândite de către Dobre-Kóthay Judit); iar Benedek Ágnes a adus rolului Marianei inflexiuni ironice, sugerând înrudirea personajului cu Agnes din *Şcoala femeilor*. Cuplul *Cleant–La Flèche* (Derzsi Dezső, respectiv Kónya-Ütő Bence) funcţionează dinamic şi precis. Nagy Alfréd aduce o noutate în rolul lui *Valére*, dezvăluind latura autoritară şi chiar machiavelică a personajului, care nu mai este un adorator cumsecade, ci un ambiţios decis să pună mâna pe putere, prin orice mijloace. Servitorii interpretaţi de Debreczi Kálmán, Erdei Gábor şi Márton Lóránt sunt picanţi şi interesanţi, ultimul impresionând mai ales în scena lui de suferinţă. Szakács László, în rolul lui *Anselme*, compune un *raisonneur* distins şi detaşat de nebunia generală.

Spectacolul străluceşte prin bogăţia de idei şi prin şlefuirea detaliilor, dar mai ales prin excelentul echilibru între *commedia dell'arte* şi teatrul psihologic, care explorează abisurile naturii umane.

Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe – Avarul **de Molière. Regia: Bocsárdi László. Scenografia: Bartha József. Costumele: Dobre-Kóthay Judit. Traducerea: Illyés Gyula. Cu: Pálffy Tibor (*Harpagon, îndrăgostit de Marianne*), Derzsi Dezső (*Cleant, iubitul Mariannei*), Szalma Hajnalka (*Elisa*), Nagy Alfréd / Mátray László (*Valére*), Benedek Ágnes (*Marianne*), Szakács László (*Anselme*), Gajzágó Zsuzsa (*Frosine, mijlocitoare de căsătorie*), Debreczi Kálmán (*Simion, jupân*), Kónya-Ütő Bence (*La Flèche, prietenul lui Cleant*), Erdei Gábor (*Jacques, bucătarul lui Harpagon*), Márton Lóránt (*Merluşcă, lacheu la Harpagon*), Diószegi Attila (*Comisarul*). Dramaturg: Zsigmond Andrea. Data premierei: 3 ianuarie 2013.**

Mircea MORARIU

Dreptul de proprietate

Sunt destul de familiarizat cu nenumăratele forme în care se poate manifesta orgoliul artistic, dar în ruptul capului nu pot să înţeleg sensul deciziei Gianinei Cărbunariu de a se lepăda, de a-şi lăsa orfan la propriu spectacolul ***Solitaritate***, realizat la Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu în colaborare cu Teatrul Naţional al Comunităţii Franceze din Bruxelles, ca parte a unui program internaţional intitulat „Cities on stage/ Villes en scène". Şi aceasta, doar fiindcă, în selecţia Festivalului Naţional de Teatru, spectacolul în cauză a fost încadrat în secţiunea „Teatrul de mâine".

Se poate ca selecţionerul unic şi directorul artistic al FNT, criticul Alice Georgescu, să fi greşit încadrarea. Se poate să fie vorba chiar despre o „gafă diplomatică". La drept vorbind, Gianina Cărbunariu nu mai e la primii paşi în profesie; în genul de teatru pe care îl practică dispune de o anume autoritate, recunoscută la noi şi aiurea, şi, chiar dacă nu a descoperit reţeta infailibilităţii, iar lucrurile bune se amestecă pe fişa ei de creaţie cu altele mai puţin bune, regizoarea-dramaturg e o bornă de neocolit a teatrului de azi. A teatrului extrem-contemporan. Sintagma „teatru de azi" presupunând, în cazul în speţă, şi riscul maximei perisabilităţi.

Poate – nu poate: sigur – că locul Gianinei Cărbunariu şi al spectacolului semnat de ea în scenografia lui Andu Dumitrescu era într-o altă secţiune. Dar de aici până în a te dezice de propria creaţie, de a te lăsa manipulat de intrigile a două-trei criticiţe (al căror unic rost în viaţă e scandalul şi impunerea unor false ierarhii, instaurarea unor aiuritoare valori estetice şi autolustruirea) e, după părerea mea, o cale lungă şi o capcană în care tare mi-ar fi plăcut ca Gianina să nu cadă.

Pe de altă parte, referindu-mă strict la ceea ce se poate vedea în spectacolul *Solitaritate*, dar şi la reacţiile de respingere pe care aud că montarea le-ar fi provocat în rândurile criticii „serioase" (a se citi conservatoare ori acuzată de conservatorism), se poate aproxima că doar *mâine* vom fi pregătiţi (dacă nu toţi, oricum, ceva mai mulţi) să vedem pe scenă lucruri ce acum şochează. Ca, de pildă, o cruce transparentă, din plexiglas, în care se rostogolesc bile asemănătoare celor de la extragerile loto; ori un preot ale cărui acţiuni şi vorbe dezvăluie aspectele cu caracter vădit comercial ale Bisericii – fie ea ortodoxă sau nu –, fapte în indubitabilă contradicţie cu preceptele sfinte; sau un sicriu în care se află o fiinţă cât se poate de vie, a cărei moarte a ajuns obiect de târguială, tranzacţie şi prilej de profit. (Între paranteze fie spus, oare nu cumva în *Matca* lui Sorescu vedeam un om viu într-un sicriu?) Ori o poveste despre zidurile de demarcaţie reale, fizice sau numai mentale, dintre noi şi alte etnii (rromă sau filipineză, puţin importă). Sau faptul că nu suntem nici aşa de buni, nici aşa de primitori şi nici aşa de toleranţi cum ne place să o credem şi să o afirmăm, şi repetăm în acţiuni de găunoasă autopromovare, că trecem cam indiferenţi pe lângă suferinţele zişilor noştri apropiaţi, chiar apropiaţi de sânge. Că suntem mai degrabă *solitari,* adică însinguraţi, adică *individualişti*, decât *solidari*. Ş.a.m.d.

Nu e foarte comodă, nici foarte reconfortantă întâlnirea cu spectacolul *Solitaritate*. Şi nu e, în primul rând, deoarece trebuie să admitem că niciunuia dintre noi nu îi place să îi fie arătate părţile mai puţin agreabile, mai puţin încântătoare, mai puţin luminoase din propria-i existenţă, din propria-i fire ori fiinţă. Dar utilă, e. Şi aceasta, fiindcă teatrul nu e doar locul în care te duci să te simţi bine, să fii exaltat,

Foto: Adi Bulboacă

emoţionat, încântat. Ci e un loc de luare-aminte. Dacă admitem că avea dreptate Shakespeare atunci când făcea apel la metafora oglinzii vorbind despre teatru şi dacă acceptăm că oglinda teatrului trebuie să fie una onestă, atunci e cât se poate de clar că avem cu toţii nevoie *şi* de spectacole precum *Solitaritate*.

Iată un motiv – numai unul – pentru care mi se pare demn de toată stima gestul conducerii Teatrului Naţional „Radu Stanca" din Sibiu, al directorului Constantin Chiriac, de a fi evitat capcana, de a fi uitat de orgolii, de a-şi fi exercitat *dreptul de proprietate* asupra montării şi de a fi venit cu ea la a XXIII-a ediţie a Festivalului Naţional de Teatru. Cu atât mai mult cu cât, bine jucată de actori precum Marius Turdeanu, Ciprian Scurtea, Florin Coşuleţ, Diana Fufezan, Ofelia Popii, Mariana Mihu, Adrian Matioc, Cristina Ragos, Ali Deac, montarea cu *Solitaritate* e un bun câştigat, în ansamblul atât de divers al repertoriului instituţiei. Un bun câştigat, în contextul actual al teatrului românesc şi al necesarei lui împrospătări. Bun pe care era mare păcat ca Teatrul „Radu Stanca" să nu îl împărtăşească, chiar cu riscul de a stârni şi opinii nu tocmai favorabile. Vremea unanimităţilor forţate, a *solidarităţilor* mimate a trecut. Opiniile *altfel* sunt binevenite. Poate chiar şi singurătăţile. Cu condiţia să nu ne batem cu pumnul în piept că anumite singurătăţi (doar unele) ar fi cele cu adevărat fertile pentru prezentul şi viitorul teatrului din România. Şi ca unii dintre critici să nu încerce să îşi cioplească chip de lut din respectivul prezent şi aproximatul viitor.

Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu & Teatrul Naţional al Comunităţii Franceze din Bruxelles – Solitaritate. **Un spectacol de Gianina Cărbunariu. Decor, video şi light-design: Andu Dumitrescu. Cu: Marius Turdeanu, Ciprian Scurtea, Florin Coşuleţ, Diana Fufezan, Ofelia Popii, Mariana Mihu, Adrian Matioc, Cristina Ragos, Ali Deac. Data reprezentaţiei: 29 octombrie 2013.**

Mircea MORARIU

Frumos şi omenesc

Una dintre cele mai neaşteptate, dar şi mai plăcute, surprize din oferta de anul acesta a Festivalului Naţional de Teatru a fost, fără îndoială, spectacolul cu piesa ***Yentl***, de la Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti.

Chiar nu are rost să ne pierdem în discuţii sterile specifice aflatului în treabă la români dacă locul lui era sau nu era în secţiunea „Teatrul de mâine". E adevărat, regizorul Erwin Şimşensohn nu a terminat chiar ieri Facultatea de Regie a UNATC. Din câte am izbutit să aflu, a absolvit-o în urmă cu vreo zece ani şi se pare că a avut norocul de a fi studentul extraordinarei regizoare şi profesoare Cătălina Buzoianu. Ceva din spectacolul lui de acum aminteşte de stilul celor ale Cătălinei, dar mai presus de toate e limpede că montarea poartă însemnele lucrului bine făcut, temeinic gândit şi riguros paginat scenic, al grijii pentru detaliu, pentru claritatea poveştii, pentru desenarea sigură a personajelor.

Erwin Şimşensohn nici nu a ales un text oarecare, neîmplinit, neverificat, cu o dramaturgie pauperă, nici nu l-a tratat cu superficialitate. Piesa e bine articulată, cu poveste, cu personaje, cu acel ceva care te îndeamnă să vrei să revii la teatru. Toate aceste însuşiri se regăsesc cu prisosinţă în montare. *Yentl* vorbeşte despre iubire: despre iubirea dintre un bărbat şi o femeie, despre meandrele acesteia, despre nesiguranţă şi îndoială, despre mitul androginului, fără a exhiba de dragul exhibiţiei sexualitatea. *Yentl* povesteşte despre sacrificarea unei iubiri de dragul alteia, a celei *sigure*, greu încercate, dintre partenerii altui cuplu – cuplu în care bărbatul iubit e acelaşi, cuplu a cărui fericire a fost deturnată de prejudecăţi religioase şi sociale, de tradiţie, de conservatorisme şi autoritarisme prost înţelese şi care, prin sacrificiul lui Yentl, se poate, în fine, împlini. *Yentl* vorbeşte deopotrivă despre iubirea personajului principal feminin pentru învăţătură, pentru *Tora*, pentru *Talmud,* la studierea cărora i se interzice accesul doar fiindcă este femeie şi rânduielile vor astfel. Despre sacrificarea feminităţii de dragul studiului. Despre sacrificarea fericirii în favoarea studiului şi a credinţei. Despre îndoiala chinuitoare asupra propriei feminităţi.

Fie şi numai din acest rezumat extrem de concentrat se înţelege lesne că nuvela lui Bashevis Singer, dramatizată în 1975 de autorul însuşi, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură – dramatizare înfăptuită împreună cu Leah Napoli şi devenită în 1983 (nu ştiu dacă neapărat fără voia, dar cu certitudine cam fără entuziasmul autorului, scenariul unui film scris, regizat şi interpretat de Barbra Streisand) –, se arată a fi una complexă, cu numeroase şi provocatoare teme şi suprateme. Acestea, în îngemănarea lor, se păstrează nealterate în versiunea dramatizată, iar meritul regizorului spectacolului de la Teatrul Evreiesc de Stat e acela de a le fi descoperit, ordonat şi valorizat într-un spectacol limpede, sensibil, clasic şi modern deopotrivă.

Erwin Şimşensohn a optat pentru calea înţeleaptă de a juca montarea în limba română, dar nu a uitat nicio clipă că spectacolul face parte din repertoriul unui Teatru al cărui rost e acela de a servi interesele culturale ale unei comunităţi anume, de a-i păstra şi reaminti acesteia propriile tradiţii.

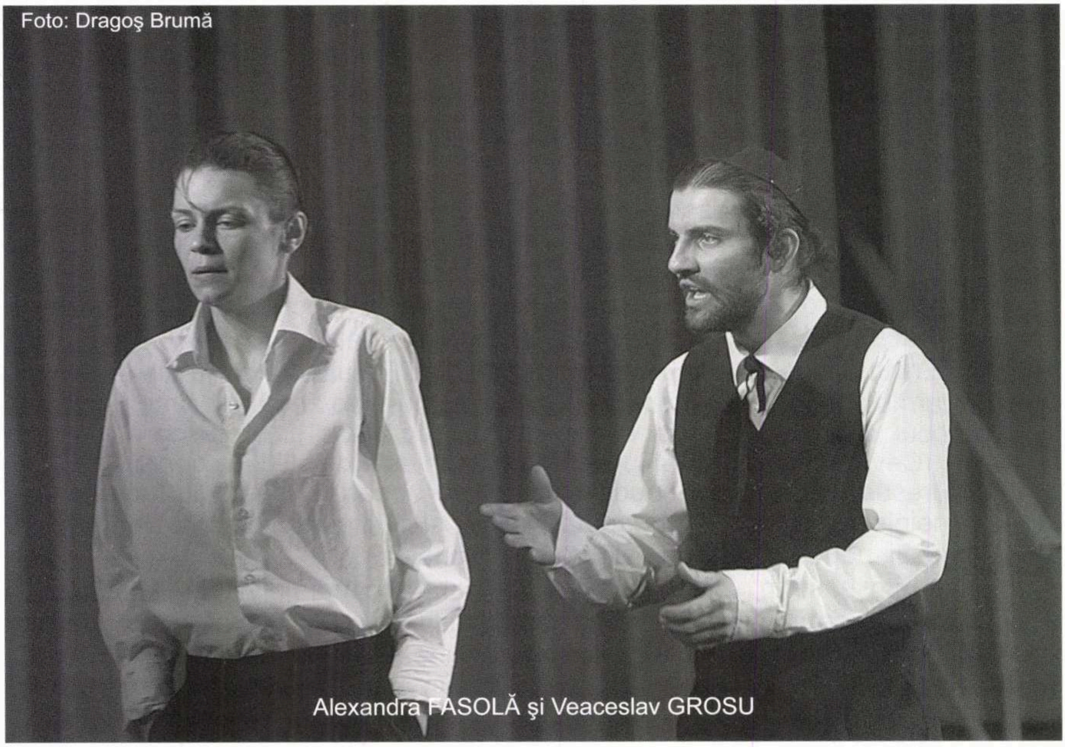


Foto: Dragoş Brumă

Alexandra FASOLĂ şi Veaceslav GROSU

Foto: Dragoş Brumă

Suma aceasta indiscutabilă de calităţi, cărora li se adaugă aptitudinile regizorului de a coordona şi de a conferi personalitate şi proeminenţă scenelor de grup, de a asocia numerele solistice cu cele colective, să nu mai fie ele oare în specificul teatrului de mâine? Să fie sensibilitatea, emoţia, sentimentul excluse din intimitatea acestuia? Peste poate. Iar dacă în teatrul românesc de mâine vom întâlni regizori serioşi, atenţi, minuţioşi, doritori să lucreze la detaliu cu actorii – aşa cum se arată Erwin Şimşensohn –, cu atât mai bine ţării şi lui, adică teatrului, dar şi directorului de scenă, cu atât mai bine.

Nici Alexandra Fasolă, deţinătoarea exemplară, fără cusur, a rolului principal, *nu e nicidecum o actriţă fără trecut, fără palmares, fără performanţe.* Am mai văzut-o, am şi apreciat-o, în câteva alte apariţii prilejuite de spectacole datorate regizorului Victor Ioan Frunză, spectacole pe care le-am şi lăudat. Acum, Alexandra Fasolă are de trecut o probă de foc. Trebuie să fie deopotrivă feminina *Yentl* şi fals masculinul *Anschell*, să le surprindă amândurora crizele şi dramele identitare, strădania de a nu mai fi ceva şi de a deveni altceva, de a se zbate şi a se lupta cu propriul eu sfâşiat de această devenire, şi impusă, şi autoimpusă. Şi mai trebuie să fie şi naratorul – nu rece, dar nici lacrimogen, nu autoimpresionat, dar nici fals distanţat de drumul sinuos pe care trebuie să îl parcurgă Yentl. Şi toate aceste ipostaze îi ies de minune Alexandrei Fasolă.

Ea împarte funcţia de povestitor (nu în părţi egale, e drept) cu Darius Daradici. Ambii, ajutaţi de decorul foarte bine proiectat, cu necesare şi inspirate prelungiri în sală – decor creat de o tânără scenografă, Alina Herescu, posesoare a unei impresionante cărţi de vizită. O certitudine a teatrului de azi, o garanţie pentru teatrul de mâine.

Darius Daradici mai are misiunea de a-l juca năvalnic, hotărât, cu pasionalitate masculină pe tânărul student sărac *Avigdor*. O face, la rându-i, foarte bine. Un indiciu că Teatrul Evreiesc de Stat dispune şi de actori tineri foarte buni şi că, cel puţin din acest punct de vedere, are viitorul asigurat.

Contribuie la consolidarea acestei certitudini Iolanda Covaci, subtila, delicata interpretă a lui *Haddas*, fata neştiutoare, la început zdrobită de autoritatea familiei, de inflexibilitatea tradiţiilor şi de obtuzitatea unei mame *cvasibigote* (ferm interpretată de Maia Morgenstern), mai apoi dornică să îşi ia în mâinile proprii existenţa.

Actori din felurite generaţii – de la binecunoscuţii Rudy Rosenfeld, Roxana Guttman, Nicolae Călugăriţa, Cornel Ciupercescu, Mihai Ciucă, Natalia Ester şi Mirela Nicolau, la Eugenia Brenda, Mihai Prejban, Nicolae Botezatu, Cristina Cârcei, Veaceslav Grosu, Marius Călugăriţa, Mircea Dragoman, Mircea Drâmbăreanu, Anka Levana, Cristina Pleşa şi la copilul Dara Ştefania Ioviţu – i s-au încredinţat regizorului Erwin Şimşensohn. Şi bine au făcut. Îşi pun cu toţii semnătura pe un spectacol bun. Bun şi, mai presus de toate, frumos şi mustind de omenesc. Un frumos şi un omenesc în absenţa cărora eu, cel puţin, refuz să îmi imaginez teatrul de mâine.

Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti – Yentl **de Leah Napolin şi Isaac Bashevis Singer. Traducerea: Mya Liontescu. Regia: Erwin Şimşensohn. Scenografia: Alina Herescu. Muzica: Vlaicu Golcea. Cu: Alexandra Fasolă, Mihai Conrad Mericofer, Darius Daradici, Iolanda Covaci, Rudy Rosenfeld, Cornel Ciupercescu, Maia Morgenstern, Nicolae Călugăriţa, Roxana Guttman, Eugenia Brenda, Mirela Nicolau, Mihai Ciucă, Mihai Prejban, Nicolae Botezatu, Natalie Ester, Cristina Cârcei, Veaceslav Grosu, Marius Călugăriţa, Mircea Dragoman, Mircea Drâmbăreanu, Anka Levana, Cristina Pleşa, Dara Ştefania Ioviţu. Data reprezentaţiei: 26 octombrie 2013.**

Călin CIOBOTARI

Ce-i datorează Caragiale lui Afrim...

Printre prejudecăţile cele mai adânci ale oamenilor de teatru, dar şi ale filologilor, se numără una referitoare la Caragiale: nenea Iancu, zice-se, n-ar fi avut organ pentru dramă; sau, în orice caz, valoarea comediilor sale ar pune în umbră, fatal şi fără drept de apel, încercarea numită ***Năpasta***. Iată de ce, piesa aceasta, publicată în 1890 în *Convorbiri literare*, a fost privită mereu cu rezerve şi, dacă a fost montată, a fost montată nu atât din convingere, cât din faptul că autorul ei era cine era, pe principiul că „dacă e Caragiale, merge!“ Nu vreau să trec aici sub tăcere propriile mele prejudecăţi asupra acestui text, pe care, până mai ieri, eram tentat să-l asum doar ca pe o filă cvasibanală din istoria dramaturgiei româneşti, o dramă din lumea satului autohton, cu personaje mai mult schiţate şi cu o temă a răzbunării destul de uzată şi deci blestemată de previzibil.

Ei bine, abia după ce am văzut spectacolul lui Radu Afrim, de la Teatrul Naţional Bucureşti, mi-am dat seama de forţa imensă a acestui text, de profunzimile latente ce zac în el, de amplitudinea unor personaje ale căror străfunduri, dacă sunt temeinic investigate, pur şi simplu te copleşesc. Fără să exagerez cu nimic, a fost nevoie de perspectiva aceasta regizorală nouă, pentru a înţelege că *Năpasta* este o operă cu adevărat majoră a culturii române.

În stilul cu care ne-a obişnuit, Radu Afrim propune o relectură a textului de la finele secolului XIX; o relectură mult mai fidelă decât de obicei, cu accentele puse pe recuperarea unor foarte intense stări psihologice şi pe reconfigurarea unor situaţii atât de complexe, încât condiţia de dramă a *Năpastei* este depăşită spre tragedie. Concret, regizorul recuperează nu atât personajele lui Caragiale, cât fluxurile energetice, psihologice, ale acestor personaje, fluxuri întrupate de o Anca designer (splendidă dezvoltare a uneia dintre didascaliile de la începutul piesei – „Anca lucrează la o cămaşe“), de un Dragomir şi un Gheorghe care fac parte din *high-life*-ul societăţii contemporane, dar şi de un Ion a cărui nebunie atemporală se pliază perfect pe acest scenariu reîmprospătat.

Nu ştiu dacă Afrim a intenţionat să transfere evenimentele din *Năpasta* în zona tragicului pur, însă, pe tot parcursul spectacolului, am trăit acut impresia aceasta de tragedie, în sensul acelei definiţii formulată de Aristotel: efect de *catharsis*, apoi *milă* pentru soarta personajelor (şi Anca, şi Ion, aşa cum sunt interpretaţi de actorii de la Naţionalul bucureştean, stârnesc adeseori o infinită compasiune), dar şi *frica* de a nu te regăsi pe tine însuţi în tot acest peisaj coşmaresc. Într-o asemenea interpretare, poate fi decupată în spectacolul afrimian şi o viguroasă dimensiune bacantică, al cărei debut se întrevede încă din scena iniţială, a nunţii Ancăi cu Dumitru: o petrecere orgiastică, însoţită de obturarea raţiunii şi sufixată de crima ce generează conflictul dramatic. La fel, apariţiile senzuale ale unor personaje pur afrimiene dezvoltă şi mai mult *déjà-vu*-ul acesta, al străvechilor întâmplări. În fiecare personaj e de găsit un fond primitiv, minunat speculat regizoral şi actoriceşte; în fiecare dintre actanţi fermentează ecouri ancestrale ale unor gesturi primordiale. *Năpasta* devine astfel un discurs universal valabil pentru toate timpurile şi, mai mult decât atât, îmbracă foarte subtila formă a unui amplu şi onest discurs despre

Foto: Mihaela Marin

Simona POPESCU, Marius MANOLE și Luiza ZAN

om. Zeii antici sunt înlocuiţi cu zeii sângeroşi ai subconştientului (zei ce îşi cer jertfele şi se arată sub forma unor apariţii înfricoşătoare – efecte ale unor traume aproape de nevindecat) sau cu o Maică a Domnului invocată, cu suflet de copil, de Ion. Anca, al cărei strigăt este unul eminamente tragic, e bântuită, precum cândva Oreste, de Erinii lăuntrice, iar în nebunia lui Ion e ceva (şi din) clarviziunile orbului Tiresias... Dacă mai adăugăm simbolicul „cor antic“, alcătuit din prietenii de familie ai Ancăi şi ai lui Dragomir, nu facem decât să amplificăm argumentaţia asupra acestei idei...

Elementul cel mai puternic, dominând scena asemenea unui personaj principal omniprezent, este pământul. O mare parte din scenă este acoperită cu un covor de pământ reavăn, negru: pământul, ca prim şi ultim nivel al unei realităţi sumbre; pământul, ca moarte (tulburătoarea scenă a lui Ion, învelit în pământ), apoi pământul ca viaţă (contaminarea frecventă a personajelor cu pământ are şi sensul mânjirii, dar şi sensul unei asumări a condiţiei umane); pământul, ca balast sufletesc, apoi pământul ca martor mut al nostru, al tuturor celor care privim la acest spectacol nesfârşit al umanităţii în derivă. Restul decorului (Vanda-Maria Sturdza), alcătuind un interior de locuinţă modernă, este aproape în întregime alb, de aici rezultând contrastul puternic între ceea ce e aparenţă şi ceea ce este esenţă.

Pretutindeni, Afrim presară semne ale tradiţiei: personajele sale nu sunt căzute din cer, ci poartă în sine fondul arhaic ale primitivismului de care pomeneam mai sus. Într-un colţ întrezărim o veche maşină de cusut, pe care, desigur, n-o mai foloseşte astăzi designerul Anca; aceeaşi Anca are uneori gesturi care îi certifică racordul la arhaic (mă gândesc, bunăoară, la modul în care bate în lemn pentru a alunga ghinionul, gest profund, care nu mai are nimic de-a face, aparent, cu omul contemporan). Într-un colţ, stingher, un Christ decorativ asistă, indiferent, la fiordurile nefericirii umane. Unul dintre personaje cântă dintr-un fluier, iar straiul lui Ion (costumele sunt realizate de Cosmin Florea) aminteşte şi el, vag, de veşmântul popular, la fel cum dansul său şi sunetele ce-l însoţesc scot la iveală ritmuri populare extrem de sugestive. Că Anca e captivă tradiţiei o ilustrează regizorul şi prin surprinzătoarea scenă – grotescă şi, totuşi, tandră – în care capul personajului este ţinut strâns între copertele unui tom pe care scrie **Caragiale**.

La toate acestea se adaugă extraordinara muzică *live* a Luizei Zan şi a lui Valentin Luca – muzică stranie şi în acelaşi timp familiară, în care sunt recuperate felii de folclor pur, autentic, nepângărit, nepervertit, de parcă, într-un acces de bunăvoinţă, însăşi tradiţia ne-ar vorbi/cânta în felul acesta.

Nimic nu e forţat, nimic nu e nefiresc, în această relectură afrimiană, ca şi cum însuşi textul lui Caragiale se cere a fi recitit. Până şi apariţia televizată a Andreei Esca, cea care anunţă, la ştirile ProTv, proiectul de lege referitor la prescrierea crimei după 10 ani de la săvârşirea ei, se pliază perfect pe acest scenariu de redimensionare a unor stări, a unor fapte, a unor relaţii.

Afrim nu se mulţumeşte, însă, cu atât. Spectacolul *Năpasta* nu e doar despre *Thanatos*, ci şi despre *Eros*. Anca nu întrupează o femeie oarecare, una ce, asemenea Vitoriei Lipan, vrea să răzbune moartea bărbatului ei. Anca întrupează Femeia, cu demonii şi îngerii din ea, cu senzualităţile carnale şi sufleteşti, cu cruzimile unei Lady Macbeth şi tandreţea unei Juliete ajunse la maturitate. Finalul spectacolului – o paradă a personajelor ficţionale, absurde şi groteşti – este revărsarea unui subconştient ce dă pe dinafară. Etalarea aceasta a interiorităţilor Ancăi poate să însemne vindecarea ei, terapia prin mărturisire, aşa cum se practică în psihanaliză această încercare de vindecare a traumei. Aşa am înţeles eu parada de final: ca pe o purificare a Ancăi. Carnea macră, sângerie, proiectată pe un ecran, va rămâne acum, la final, undeva în afara Ancăi.

Potenţialul acestui personaj, aşa cum îl developează Afrim, este uriaş. Crina Semciuc, interpreta *Ancăi* la spectacolul văzut de mine (distribuţia e dublă, în rol jucând şi Simona Popescu), este pur şi simplu răvăşitoare: un conglomerat de sentimente şi atitudini, o natură vie, dezlănţuită. Rar mi-a fost dat să asist la o asemenea demonstraţie actoricească, în care corpul actriţei nu-i mai aparţine, devenind cod de semne, spaţiu de întâlnire între viaţă şi moarte, rană umană deschisă, şiroind cu verb, strigăt şi şoaptă...

Pe Marius Manole, în rolul lui *Ion*, îl văzusem cu o seară înainte în *Însemnările unui nebun* şi, sincer să fiu, aşteptam să văd în nebunul din *Năpasta* fărâme din personajul lui Gogol. Încă o dată, însă, m-am convins de forţa acestui actor şi de pluralitatea de mijloace pe care le deţine. Ion este fragil; Ion este copilul din noi, derutat de lumea oamenilor mari; Ion este Christul ce şi-a făcut culcuş în pământul ce ne alcătuieşte; Ion este – de ce nu – românul curat al altor timpuri, al cărui discurs devine incongruent cu lumea de astăzi; Ion este rătăcire şi regăsire, străfulgerarea de sinceritate a cărnii în raport cu neantul.

În *Dragomir*, Mihai Călin este exact cum trebuie să fie: sumbru, violent, pătimaş, arătându-ne progresiv cum remuşcarea fisurează armurile pe care, inutil, le tot îmbracă omul... Şi Emilian Oprea, un *Gheorghe* mult amplificat faţă de oferta textului, convinge şi îţi rămâne pe retină, aşa cum, în memorie, îi porţi mult timp pe toţi ceilalţi actori din *Năpasta*...

Cred că *Năpasta* lui Radu Afrim e un spectacol de referinţă al teatrului românesc şi, în acelaşi timp, un exerciţiu exemplar pentru modul în care poţi valoriza o dramaturgie apusă. Mai cred că, printre toţi „lăutarii" şi traficanţii de caragialitate – de care, stagiune de stagiune, are parte –, nenea Iancu a avut, în sfârşit, norocul de a rămâne îndatorat cuiva. Odată cu Radu Afrim, despre *Năpasta*, piesa de la 1890, se va vorbi altfel...

Nicolae HAVRILIUC

Ambiguitate şi incantaţie pe tărâmul de basm al „Năpastei"

Spectacolul de teatru este precum omul: are o fire şi un rost. Şi devine interesant, după felul cum îşi resuscită firea printr-o altă lectură a textului de la bază (omul se revigorează printr-o altă vieţuire a mediului ambiant: „schimbi locul, schimbi norocul"), spre a se împlini în rostul scenic, adică de a „dezveli rostul adânc al vieţii" (Alice Voinescu).

Radu Afrim, prin neastâmpărul său şi „năzdrăvăniile" lui scenice, slujeşte omului creator, accentuându-i rosturile. Dintr-un interviu luat regizorului de

Foto: Mihaela Marin

Simona POPESCU, Marius MANOLE

către Cristiana Gavrilă, am extras următoarele: „Ar fi inutilă o lectură cuminte la ***Năpasta*** [...] Proza fantastică a lui Caragiale e excelentă. În *Năpasta* am detectat semne venite timid de acolo. Pe astea le voi întoarce pe toate părţile atunci când voi monta textul." Şi s-a ţinut de cuvânt, pentru că *Năpasta* de Ion Luca Caragiale de la Teatrul Naţional din Bucureşti (care a încheiat glorios Anul Caragiale pentru spectatori, făcându-i să umple până la refuz Sala Media, ca şi pentru critica de specialitate, împărţind-o în pro şi contra, prin respectul reciproc al părerilor, iar bucuria de joc a actorilor a cunoscut intensităţi diferite în contul spectacolului cumpănit), având ca fundal contemporaneitatea, se desfăşoară ca şi cum ar fi un basm. Altfel spus, *Năpasta* lui Afrim este o înscenare a unui episod al ancestralităţii în faţa civilizaţiei audio-video, dar – vai! – în resorturile interioare mută şi neputincioasă sau nepăsătoare, privind spre trecutul de unde îi vine modelul primar şi care n-a fost cel mai adecvat. (În subsidiar apare înţelesul că durerile civilizaţiei moderne îşi au originea în elucubraţiile ancestralităţii ce amprentează.)

Spectacolul este deschis de cântecul *Rozmarin în colţul mesii* (Măi dorule, măi/ Frumos plâng ochii miresii) susţinut *live* de Luiza Zan, însoţită instrumental (ca-n ritmări de lăută) de Valentin Luca. Din liniile melodice ale cântecului din Prolog se naşte spectral momentul nunţii lui Dragomir cu Anca, mişcat de acţiunea fetelor şi flăcăilor sub para jocului şi abureala băuturii (în spectacol, vinul este înlocuit cu tăria), luând în picioare ancestralul pământ, impregnându-se de umezeala lui sau tăvălindu-se în *nehotarul* pământului până la asemănare, ca într-un ropot al fiinţei primare. În acest ambient, trupul înfierbântat al flăcăilor simulează, reamintind, scena de omor a lui Dumitru, după care apare stafia morţii, cu simboluri mitice şi folclorice, sub semnul căreia evoluează protagoniştii *Năpastei*, la trecerea în al nouălea an de la săvârşirea crimei şi condamnarea pe nedrept a lui Ion (dar eliberat în baza unui decret de circumstanţă).

Povestea *Năpastei*, asistată de spectatori, se petrece într-un living-room al zilelor noastre (construit sinoptic de Vanda-Maria Sturdza, adunând linia în alb a modernităţii livide cu negrul pământului ancestral, din care străbate marginal chipul în roşu al Mântuitorului), unde Anca, în *trend*-ul cotidian, practicând designer-ul vestimentar, se preocupă de costume şi de parada lor (colecţie realizată după croiala în ton cu vremea de către Cosmin Florea). Dar Anca este cutreierată de apăsarea gândului care-i vine din misterul morţii lui Dumitru. Fiind o fiinţă păţită, ceea ce o face tot mai conştientă de sine, Anca devine „femeia cu gânduri", privind cu rezervă la tot ce-i în jur şi la fiinţa ei prezentă („De ce vrei să iei o femeie cu gânduri?" – îl întreabă pe Gheorghe, pretendentul la mâna ei) şi desfăşoară dialogul cu Dragomir cu încrâncenare şi suspiciune, în măsura tonului ce aminteşte de trăirea unei tragedii. Cei doi sunt chinuiţi din iubire („De ce nu mă iubeşti tu pe mine?" – îi spune Dragomir, ca şi cum ar fi un leac pentru sfâşierea ei lăuntrică) şi înfricoşaţi de fapta lor condamnabilă, ce le pune fiinţa sub acuzare (Anca presimte că ar fi cauza tuturor nenorocirilor). Conştientizarea sinelui i-a risipit Ancăi fericirea pe care a avut-o alături de Dumitru. Pe atunci era trăire şi participare la viaţa din comunitatea locului. Acum, în prezentul fiinţei ei, Anca – un eu singularizat desprins din acea comunitate – încearcă regăsirea iubirii pierdute. Dar totul se arată în zadar, pentru că desprinderea de comunitatea spirituală a locului o aşază în opoziţie cu propria ei stare interioară. Trăirea ei este numai „vorbărie", viaţă la suprafaţă. Şi, cum nu se mai poate reface, şederea ei în timp (care nu iartă) îi

Scenă din spectacol

aduce perspectiva singurătăţii ce o aşteaptă în icnete de durere (făcând-o culpabilă şi-n prezent, ea fiind autoarea costumelor ce mutilează omul).

De ritmurile rostirii actorului depinde armonia spectacolului, pentru că, după cum se ştie şi se spune ades, „ritmul deschide armonia". (Uneori sonoritatea vocii actorului declanşează gândul teatrologului, care poate trece prin chinul „creaţiei" până ce dă expresie gândului.)

Într-un ritm al rostirii şi al mişcării apare Crina Semciuc în *Anca*, imprevizibil redată din farmecul jocului crud. Actriţa impresionează prin abilităţile de interpretare care aduc în atenţie complexitatea personajului, aşezat între instinctualitate şi „femeia cu gânduri".

Mihai Călin, în *Dragomir*, îşi modelează „perimetrul" interpretativ lăuntric printr-o netă desprindere de alte „întruchipări". Personajul nu este redus la însuşirile persoanei actorului, ci reînfiinţat prin particularitatea sa, care i-a oferit actorului impresia unei întâlniri cu sine în personaj. În scena despărţirii de Anca, graţie razelor venite din *lighting design* (Georgiu Stan), *Dragomir*, în ipostaza de „animal" rănit şi izgonit, reuşeşte rara performanţa să-şi sticlească ochii. Jocul lui Mihai Călin începe să capete stil.

Pentru Marius Manole, cuvântul este trupul spiritual al jocului. Îl văd unic pe Marius Manole, prin modul cum drămuieşte cuvintele, învelindu-le în stare. În *Ion*, potrivind nebunia personajului, actorul transcende în spaţiul pur al ludicului, îngemănând „lumina soarelui" cu „lumina minţii", printr-o însoţire vremelnică. Rămâne de antologie scena unde actorul, detaşat de „insul particular", îl acoperă cu pământ pe Ion, în clipa morţii.

Sunt actori care se privesc în ei şi rostesc replica, dar mai ales se pliază din mişcare, realizând comunicarea prin „aşezarea“ unuia în altul. Din acest unghi am urmărit faţetele lui Emilian Oprea în *Gheorghe*. Dezvăluind abilităţile unei forţe în desfăşurare, actorul – în sensul regiei – sporeşte armonia spectacolului prin „dinamica“ unor forme din preexistent, care vor erupe în condiţii prielnice, accentuând pe înţelesul că viaţa are continuitate.

Străbate din reprezentarea lumii prinse în vârtejul „năpastei“ o dimensiune tragică. Sentimentul milei, fiind pregnant adus în faţă de mărturisirile personajelor, se asociază clipelor de groază şi coşmar transmise din plăcerea orgiastică a mulţimii (acţionând ca un organism unitar, dar multiplicat în expresii particulare de o figuraţie excepţională: Alexandra Poiană, Andreea Perju-Dociu, Anamaria Olaş, Alina Badea, Cătălin Jugravu, Vlad Trifaş – admirabil în cântecul din fluier –, Eduard Haris, Cezar Vlad) şi de apariţiile lui Ion, subsumându-şi „vinovăţia“ în baza unor declaraţii false, pe care e nevoit să le facă.

Vremea (de ropot şi icnete) din *Năpasta* lui Afrim şi-a pierdut sensul sau bucuria de a funcţiona în substanţă. Substanţa omului şi mediul său de viaţă sunt găunoase. Raţiunea de a fi a pierdut bucuria clipei ce trebuia încorporată în fiinţă. Pentru a se reface, raţiunea va porni de la treapta cea mai de jos, ştiută ca fiind a plăcerii, dar care şi ea se află într-un vid de substanţă. Parada costumelor şi a trupurilor găunoase din finalul spectacolului (apreciat pentru ceea ce înseamnă „creaţia în regie“, care de la Vahtangov încoace se tot practică) accentuează pe inconştienţa plăcerii, ce atinge paroxismul în scena de grup statuar (modelabil de la spectacol la spectacol, grupul este o emblemă a însoţirilor contrare: pietate/ sacrilegiu, jertfă/triumf, stăvilire/ deşertăciune) prin fibrele senzaţionalului, în adiacenţa pietăţii pe care, chiar dacă o profanează, o reconstituie, ca într-o căutare a paradisului pierdut. Din acest grup al binelui şi răului în conexiune va păşi omul, într-o *altă naştere*, cu elan şi năzuinţă (pregătite de poruncitorul „Răscoleşte-i inima!“) în aflarea măsurii, a unei noi măsuri a lucrurilor, spre a da vieţii un sens. Dar cum, între cerul şi pământul fiinţei lovite de „năpastă“ ceva a slăbit legătura, viaţa, grăbită să şteargă urmele unei deveniri, lasă drept mărturie jertfa şi, din inconsecvenţă, înlocuieşte ordinea valorilor absolute cu bunul plac al extravaganţei de moment.

Năpasta de la Naţionalul bucureştean are darul să clintească făcutele şi nefăcutele, şi-n diferenţele lui Radu Afrim de locuitor al cetăţii, de artist şi gânditor, încearcă ivărul unei ferestre ce se vrea deschisă.

Privind spectacolul afrimian drept un basm, am depistat în structura sa două tărâmuri, care nu se exclud, pentru că în devenirea anthropos-ului scenic poziţionează succesiunea: ţărâna ancestralităţii, lovită ritmic spre îmblânzirea furiilor sau învelind ca un mantou germinativ o altă devenire, şi parada contemporaneităţii, înveşmântată straniu şi strivitor, urmându-şi, pe podium, mersul dezarticulat, în adiacenţa icnetelor Ancăi, stingându-se odată cu luminile spectacolului.

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale“ din Bucureşti – *Năpasta* **de I. L Caragiale. Regia: Radu Afrim. Decorul: Vanda-Maria Sturdza. Costumele: Cosmin Florea. Coregrafia: Silvia Călin. Muzica: Luiza Zan şi Valentin Luca. Cu: Mihai Călin, Marius Manole, Emilian Oprea, Crina Semciuc, Alexandra Poiană, Andreea Perju-Deciu, Anamaria Olaş, Alina Badea, Cătălin Jugravu, Vlad Trifaş, Eduard Haris, Cezar Vlad. Data premierei: 16 decembrie 2012.**

Mircea MORARIU

Ce rezultă din amiciția dintre Molière, Banderas și Cristi Juncu

Îl cunoaştem deja foarte bine pe Cristi Juncu în calitate de regizor al unor spectacole fundamentate pe texte contemporane ori extrem-contemporane. Îl cunoaştem şi în ipostaza de traducător inspirat din literatura dramatică europeană de ultimă oră. *Avarul îndrăgostit*, o piesă ce îi poartă semnătura – în fapt, o adaptare cât se poate de liberă a unui celebru text al lui Molière –, a servit deja drept partitură pentru un spectacol montat de către Vlad Massaci şi aflat încă în repertoriul curent al Teatrului. Mai demult, acelaşi Cristi Juncu, în postură de scriitor de literatură dramatică, a câştigat un premiu (dacă nu cumva chiar „marele premiu") la un concurs de dramaturgie organizat de Ministerul Culturii, cu o piesă intitulată *Ciupercutze*. Nu ştiu să se fi montat vreodată.

Din când în când, nu foarte frecvent, nu atât de des precum am putea-o dori, Cristi Juncu se apleacă şi asupra literaturii dramatice din veacuri ceva mai îndepărtate şi ne oferă adevărate bijuterii. Acum vreo patru sau cinci ani, regizorul a realizat la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti o superbă, miniaturală, *Furtună*. În 2013, la renăscutul Teatru Naţional din Târgu Mureş, Cristi Juncu recidivează şi înfăptuieşte o încântătoare, o rafinată înscenare a *Şcolii femeilor* a lui Molière. Sau – mai corect spus – *după* Molière, căci operaţia de re-traducere a textului clasic devine în cazul de faţă una complexă, profund creativă, mai mult decât o simplă retălmăcire, ba chiar mai mult decât una de *contemporaneizare*. Un joc de măiestrie lingvistică şi dramaturgică, o jubilaţie de improvizaţie atent cumpănită şi savuros înfăptuită, o operaţiune ce creează premisele de a vedea pe scenă un spectacol suplu, alert, vesel, comic, jovial, scris şi paginat cu un bun gust exemplar.

Contemporaneizarea, la care supune Cristi Juncu *Şcoala femeilor,* nu se rezumă la cele două coperte ale spectacolului ***Şcoala nevestelor*** – momente în care îl vedem şi auzim pe Arnolphe, păcălitorul păcălit, înveşmântat în costum clasic, cu perucă, ori în haine din zilele noastre, spunând bancuri cu bărbaţi încornoraţi chiar de Antonio Banderas. Contemporaneizarea se regăseşte în fiecare replică, în fiecare turnură de frază, în fiecare poantă, în fiecare scenă, în fiecare secvenţă a spectacolului târgumureşean. La Juncu *contemporaneizează, upgradează* (cum se spune azi) lexical şi, câteodată, chiar ideatic, versul clasic, dar conservă metrica. *Upgradarea*, dar nu numai ea, îi asigură montării ritm şi crescendo comic, interes şi eleganţă, şi, înainte de orice, condiţia de artă vie, adevărată.

Cristi Juncu lucrează minuţios, lucrează exemplar cu actorii. Aşa că îl revedem pe Nicu Mihoc într-un un excelent *Arnolphe*, curăţat de poncife şi retorisme, fără nici cea mai mică urmă de funingine manieristă, într-o creaţie policromă şi cuceritoare. În care se amestecă ba un Arnolphe autoritar şi sigur pe el şi pe condiţia sa de stăpân; ba un Arnolphe-regizor ce repetă grotesc, cu Alain şi cu Georgette, felul în care cei doi nătângi de circumstanţă şi din interes ar urma să îl păcălească pe Horace; ba un Arnolphe tartuffian sau *întartufiat* (*entartuffié*), dar într-o contaminare morală şi caracterologică de altă factură decât cea depistată de

Csaba CIUGULITU, Anca LOGHIN şi Nicu MIHOC

Foto: Cristina Gânj

Genette pentru Orgon; ba „doftoricit" ori resuscitat la propriu, cu pilule şi perfuzii (atunci când urzelile nu-i ies, Horace *marchează*, iar Arnolphe paralizează).

Îi revedem pe Anca Loghin şi pe Csaba Ciugulitu, excelenţi în *Georgette* şi *Alain*, doi prostuţi cu farmec care îşi sabotează fără să vrea stăpânul; care, pe alocuri, par desprinşi din nu ştiu ce film celebru din vremea „Marelui Mut"; care, într-o altă scenă, ne arată, deloc demonstrativ, ce bine şi-au însuşit lecţiile de improvizaţie şi de *commedia dell'arte*, şi cât de utile îi pot fie ele actorului de azi.

Îi vedem pe tinerii Alexandra Ţifrea (*Agnès*) şi Cristian Iorga (Horace), ba inocenţi şi suavi, ba disperaţi că nu pot face nimic în faţa urzelilor tutorilor şi părinţilor, ba năuci, neînţelegând ce li se întâmplă, ba triumfători fără resentimente, căci – nu-i aşa? – iubirea învinge. Crochiuri inspirate izbutesc Dan Rădulescu (*Chrysalde*), Ion Vântu (*Enrique*), Luchian Pantea (*Oronte*). Iar la final, toţi (toţi, mai puţin Arnolphe) cântă şi dansează (muzica: Alexandre Desplat şi Hank Williams; coregrafia: Bordás Attila), sărbătorind victoria legilor *firii,* ale firescului, Victoria bunului-simţ, dar şi reuşita spectacolului. O bucurie pe care o împărtăşim şi noi, spectatorii; o bucurie ce poate nu ar fi fost completă fără contribuţia scenografiei, cu frunze ruginii pe jos şi cu masive şi întortocheate scări spiralate, iscălită de Cosmin Ardeleanu.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Liviu Rebreanu" – Şcoala nevestelor **de Molière. Traducerea, adaptarea şi regia artistică: Cristi Juncu. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Coregrafia: Bordás Attila. Muzica originală: Alexandre Desplat, Hank Williams. Lighting design: Kaszoni Attila. Cu: Nicu Mihoc, Alexandra Ţifrea, Cristian Iorga, Csaba Ciugulitu, Anca Loghin, Dan Rădulescu, Ion Vântu, Luchian Pantea. Data reprezentaţiei: 31 octombrie 2013.**

Nicolae PRELIPCEANU

O tragedie comică

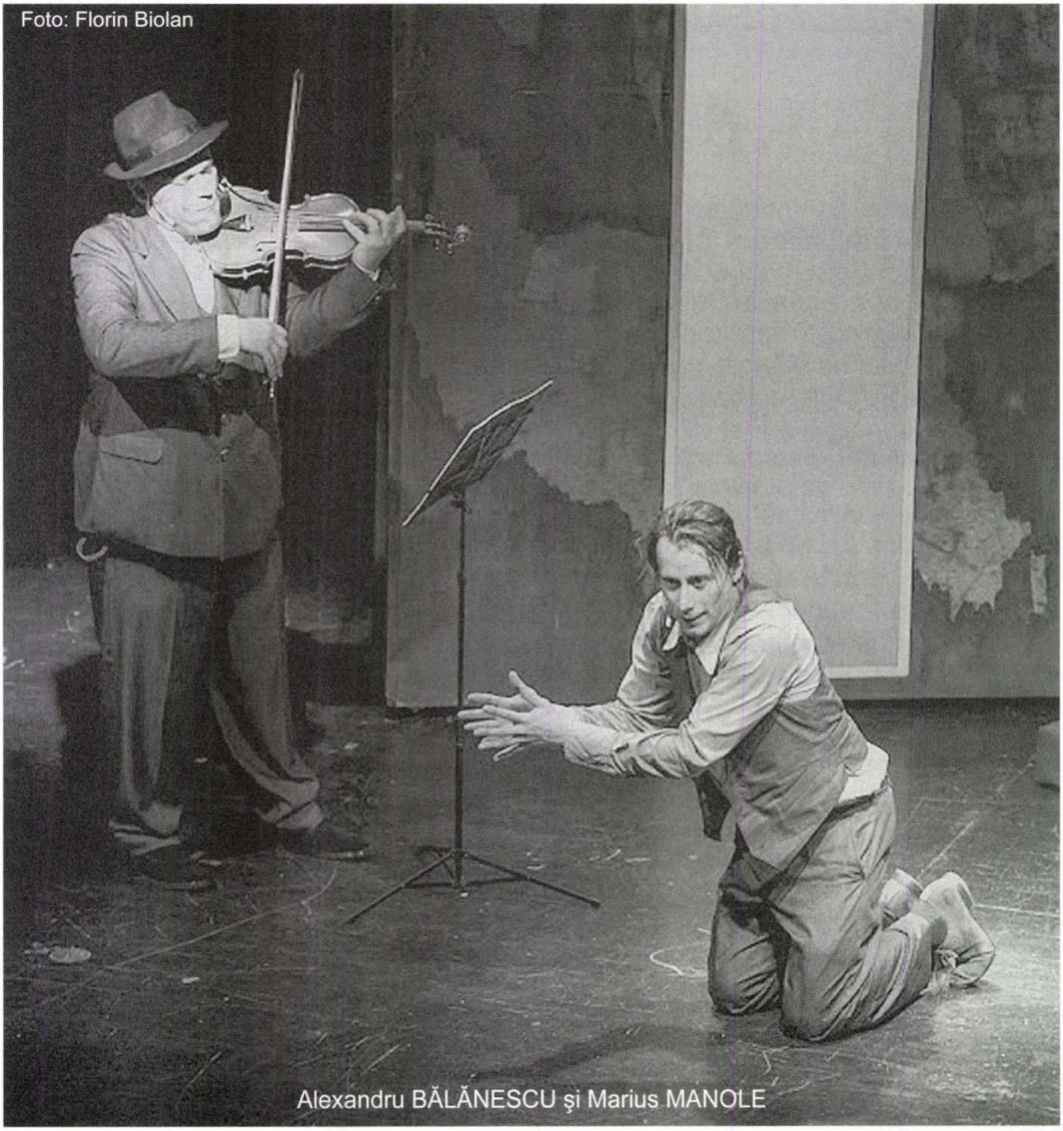
Am văzut cu întârziere spectacolul lui Felix Alexa pe textul lui Gogol, ***Însemnările unui nebun***. E bine, din când în când, să mai scapi câte un spectacol ca acesta, pentru că mai ai dreptul la surprize la FNT. Chiar asta s-a întâmplat în seara de 26 octombrie, la Sala ArCuB, adică a producătorului. Pe scena aceea, nu tocmai potrivită cu o reprezentaţie de teatru, am văzut realizarea unui careu de aşi: Felix Alexa, Marius Manole, Alexandru Bălănescu (de data asta şi violonist, şi actor comic expresiv), Diana Ruxandra Ion.

Prima senzaţie a fost că ne aflăm în faţa unui actor căruia i se poate atârna eticheta genial, în persoana lui Marius Manole. Rolul acesta îl consacră, dacă nu vor fi făcut-o cele de dinainte (dar toate se uită, se spulberă în faţa prezentului), ca un stâlp al scenei româneşti de astăzi. Cu constituţia sa mai degrabă firavă, acest încă tânăr (dar ce importanţă are vârsta, în asemenea cazuri?) actor reuşeşte performanţe nebănuite. L-am văzut aici în toate fazele în care un scriitor de bună seamă genial, precum Gogol, transcrie evoluţia nebuniei, de la aproape normal, deraind doar pe alocuri, la delirul generalizat, când nimic nu mai e la locul lui şi îţi spui că ai găsit sursele teatrului absurdului, al lui Ionescu şi Beckett. Marius Manole a conturat aceste faze cu atâta naturaleţe şi convingere, încât, ca spectator, simţeai că te afli în faţa unui caz real, deşi ştiai foarte bine că eşti într-o sală (să zicem) de teatru. Şi poate că ăsta şi este rolul unui mare actor: acela de a te scoate din sala de teatru şi a te muta în mediul social neutru, în cel stabilit pentru convenţie de către autor. Cum îl văzusem recent în reluarea, sub altă formă, a unui spectacol (absolut remarcabil şi acela: e vorba de *Crimă şi pedeapsă*) în regia lui Iuri Kordonsky, am putut distinge mai bine gama largă de mijloace pe care le manevrează Marius Manole, ghidat de regizori diferiţi, ca-n cazul nostru.

A fost o idee absolut remarcabilă a lui Felix Alexa de a scinda personajul, dând o parte din replici – cele străine, care-l deranjează pe eroul nostru – lui Alexandru Bălănescu, prezent, de altfel, cu sublinieri muzicale senzaţionale ale stărilor personajului principal. La fel şi aceea, scenografică/regizorală, de a transforma pereţii şi falsa uşă în nişte ecrane pe care evoluează grafic situaţia expusă specific în textul trăit şi rostit de Marius Manole. A fost, în felul acesta, ruptă monotonia unui text rostit de un singur personaj (oricât de talentat ar fi cel care-l interpretează), dând un plus de dramatism, accentuând faptul că, de data asta, avem de-a face cu scena, iar nu cu un simplu text rostit.

Cât despre text, rareori mai poţi vedea o radiografie a unei evoluţii maladive atât de profundă şi de autentică precum în acesta, al lui Gogol, de la imaginea răsturnată a atâtor situaţii sociale la dragostea imaginară a fiicei directorului pentru acest nefericit. Un pasaj prin absurda corespondenţă a căţeilor (unde rolul lui Marius Manole va fi avut de câştigat ceva din experienţa dinainte, din spectacolul după Bulgakov, unde a jucat chiar rolul unui câine-om) nu este decât o treaptă spre finalul în care micul funcţionar se imaginează regele Ferdinand al optulea al Spaniei. Gogol urmăreşte (şi, cu el, cei care creează acest spectacol – s-o recunosc – extraordinar) cum poate natura umană distorsiona faptele, printr-o interpretare greşită a lor. Şi vedem asta, dacă suntem atenţi, pe uşa falsă, unde la momentul

Foto: Florin Biolan



Alexandru BĂLĂNESCU şi Marius MANOLE

oportun se văd nişte roţi dinţate care se învârt şi altele care nu se urnesc, totul într-o evidentă eroare tehnică, simbolizând activitatea rotiţelor din creierul bolnav al personajului de pe scenă. În faza finală, „uşa" rămâne tulbure, ceţoasă, aşa cum presupunem că este şi creierul eroului, cufundat în rătăcirile sale, din care nu se mai poate întoarce.

Toată această tragedie are efecte comice parţiale. Nu o dată, dacă te extragi din context, poţi izbucni în râs la aiurelile nebunului. Numai că actorul din centrul acestei magnifice înscenări nu te lasă să pleci de-acolo, menţinându-te alături de el până la ultima secvenţă: aceea a tragicei implorări a mamei, când pare că, o clipă, el îşi recunoaşte boala şi revine în lumea reală, pentru a recădea în nebunia sa, cu o veselie contrafăcută, observând că „sultanul turcilor are un neg sub nas". (În fine, la Gogol parcă era vorba de beiul Algeriei, dar asta nu are nicio importanţă...)

Adrian MIHALACHE

Gender Studies

Studiile de gen, la mare modă astăzi, se ocupă de construcţia identitară în condiţiile în care diferenţa dintre masculin şi feminin nu mai este una clar trasată, ci comportă o zonă vagă, învăluită în clarobscur. Cu mult înainte de apariţia unor astfel de domenii culturale, Shakespeare s-a jucat cu ambiguitatea sexuală, folosindu-se din plin (de la Jan Kott citire) de faptul că rolurile feminine erau jucate de tineri travestiţi. A compus astfel intrigile, încât eroinele să se deghizeze în bărbaţi, scoţând la iveală sexul real al interpretului. ***A douăsprezecea noapte*** este cea mai picantă din acest gen de comedii (de gen), deşi nici *Cum vă place* nu rămâne mult în urmă. Declan Donellan a înscenat ambele piese, urmând cu silinţă această direcţie de interpretare. L-a distribuit pe Adrian Lynn în *Rosalind*, iar în *A douăsprezecea noapte* a distribuit numai actori bărbaţi (ruşi). Rezultatul a fost excelent în prima piesă, pentru că nu se pierdeau din vedere celelalte sensuri, dar în a doua a fost dezamăgitor. Aceasta, pentru că Shakespeare este prea complex pentru a fi redus la o singură dimensiune, aceea a jocurilor sexuale. În *A douăsprezecea noapte* avem de-a face şi cu prezentarea umoristică a unor tipuri specifice ale societăţii engleze: nobilul de ţară chefliu (*squire*-ul scăpătat, Sir Toby), sportsman-ul ridicol (Andrew Aguecheek) şi, mai ales, ambiţiosul Malvolio, cu mască de puritan şi apetenţe de Tartuffe. Atenţia acordată acestui personaj secundar, pe care-l batjocoreşte crunt, este (pentru unii) un indiciu privind cripto-catolicismul autorului. Punerea în scenă trebuie să decidă între modernizare – eventual, localizare – şi redarea întocmai a ambientului cultural originar.

Teatrul „Regina Maria" din Oradea a prezentat această piesă în Festivalul Naţional de Teatru, în regia lui Alexandru Mâzgăreanu. Este un spectacol cu multe defecte, dar care are calităţi esenţiale: este viu, dinamic şi antrenant. De la început, decorul Soranei Ţopa dezamăgeşte. Ne aflăm într-o cameră mizeră şi supradimensionată, cu pereţii jupuiţi de atâtea tapete smulse. Este drept că spaţiul de joc este generos, orchestra din planul doi e bine poziţionată, iar soluţiile scenice oferite pentru spionarea lui Malvolio (o fereastră discretă, numită, de către francezi, *jour de souffrance*) şi pentru exorcizarea acestuia (un dispozitiv ingenios) sunt funcţionale. Costumele realizate de Alexandra Boerescu au fantezie şi caracterizează bine personajele. Când apare Andrew Aguecheek în costum tipic englezesc, bănuieşti că se doreşte reconstituirea spiritului sportiv britanic; dar nu este aşa: Alexandru Mâzgăreanu a preferat localizarea, astfel încât unele elemente din spectacol rămân obscure pentru cel care nu cunoaşte mediul ardelenesc. Nu este cazul cuplului *Sir Toby–Andrew Aguecheek*, interpretaţi de Sebastian Lupu şi Pavel Sîrghi ca doi băieţi de viaţă, care beau în curte, sub bolta de viţă. Este, însă, nevoie de mai multă informaţie privind diferenţele stilistice dintre cultura maghiară şi cea română, pentru a gusta performanţa excepţională a Ioanei Dragoş Gajdo, care joacă rolul lui Malvolio, în travesti. Ifosele, corectitudinea apăsată, adresarea ceremonioasă, expresia corporală sunt excelent realizate, iar verva actriţei copleşeşte. Alt cuplu reuşit – piesa pare scrisă pentru perechi de personaje – este cel al bufonilor *Feste* şi *Fabian*: regizorul a avut ideea bună să distribuie doi actori (Dan Rădulescu, respectiv Andrian Locovei) foarte diferiţi ca aspect în cele două roluri, tocmai pentru ca să le diferenţieze. Dan Rădulescu este jucăuş, trece rapid de la o ipostază la alta, în timp ce Andrian Locovei impune ca prezenţă şi sugerează o duritate latentă. Nu am înţeles exhibiţiile de la început: în scena naufragiului, băieţii se produc în dansuri atletice, iar relaţia nonverbală dintre Viola şi Sebastian sugerează tendinţe incestuoase, complet

Foto: Adi Bulboacă

superflue. Foarte bun în rolul minor al lui *Sebastian* este Răzvan Vicoveanu: un soldăţoi gata să satisfacă pretenţiile oricărei contese. Sorin Ionescu, ca *Antonio* (cel care-l iubeşte pe Sebastian), convinge prin pasiunea bine jucată. Richard Balint, un actor admirabil, a compus de data aceasta un *Orsino* palid, neinteresant, mai mult lasă-mă să te las, decât melancolic. Mihaela Gherdan, foarte bună în rolul *Oliviei,* nuanţează bine tranziţia de la femeia rigidă la cea îndrăgostită. O ajută şi schimbarea de toaletă, ambele rochii fiind foarte bine concepute. Scena în care verifică facturile şi controlează cheltuielile casei, în pofida faptului că inima îi zburdă prin alte părţi, este foarte reuşită. Anda Tămăşanu este corectă, dinamică, dar nu redă suficient farmecul ambiguu al *Violei.* De altfel, scena esenţială a apropierii dintre ea (ca băiat) şi Orsino ori a fost tăiată, ori trece neobservată. Lucia Rogoz face din servitoarea *Maria* – personaj atât de plin de haz – un fel de guvernantă cu ifose, ca Miss Prism din piesa lui Wilde, *Ce înseamnă să fii onest*. E bine, dar vine din altă parte.

Spectacolul beneficiază de excelenta interpretare muzicală *live* a orchestrei formate din Florian Chelu (chitară), Alexandru Szuz (tobe), Alexandru Stîngu (chitară), Marian Boboia (acordeon). Se pleacă de la spectacol în ritm de dans, după multe hohote de râs.

Teatrul „Regina Maria" din Oradea – A douăsprezecea noapte **de William Shakespeare. Regia: Alexandru Mâzgăreanu. Decorurile: Sorana Ţopa. Costumele: Alexandra Boerescu. Muzica: Alexandru Suciu. Coregrafia: Baczó Tünde. Orchestra: Florian Chelu (chitară), Alexandru Szuz (tobe), Alexandru Stîngu (chitară), Marian Boboia (acordeon). Cu: Richard Balint (*Orsino, ducele Iliriei*), Răzvan Vicoveanu (*Sebastian, fratele Violei*), Sorin Ionescu (*Antonio, căpitan de navă, prieten cu Sebastian*), Ion Ruscuţ (*Un căpitan de navă, prieten cu Viola*), Andrei Gliga (*Valentin, Curio*), Sebastian Lupu (*Sir Toby Belch, unchiul Oliviei*), Pavel Sîrghi (*Sir Andrew Aguecheek*), Ioana Dragoş Gajdo (*Malvolio, intendentul Oliviei*), Andrian Locovei (*Fabian, servitor de-al Oliviei, cu statut special*), Dan Rădulescu (*Feste, bufon*), Mihaela Gherdan (*Olivia, o contesă bogată*), Anda Tămăşanu (*Viola, îndrăgostită de duce*), Lucia Rogoz (*Maria, camerista Oliviei*), Ciprian Ciuciu, Andrei Gliga, Eugen Neag, Radu Tudor (*Lorzi, călugări, marinari, ofiţeri, muzicanţi şi alţi curteni*). Data reprezentaţiei: 5 septembrie 2013.**

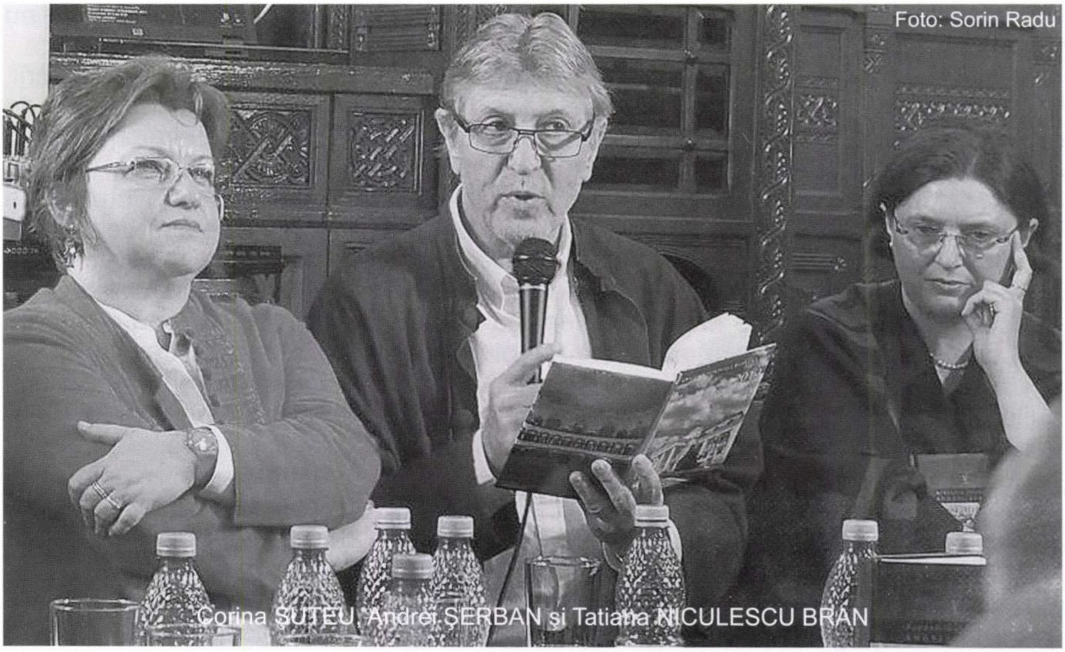


Foto: Sorin Radu

Corina ŞUTEU, Andrei ŞERBAN şi Tatiana NICULESCU BRAN

Mircea MORARIU

Să căutăm ce nu ştim...

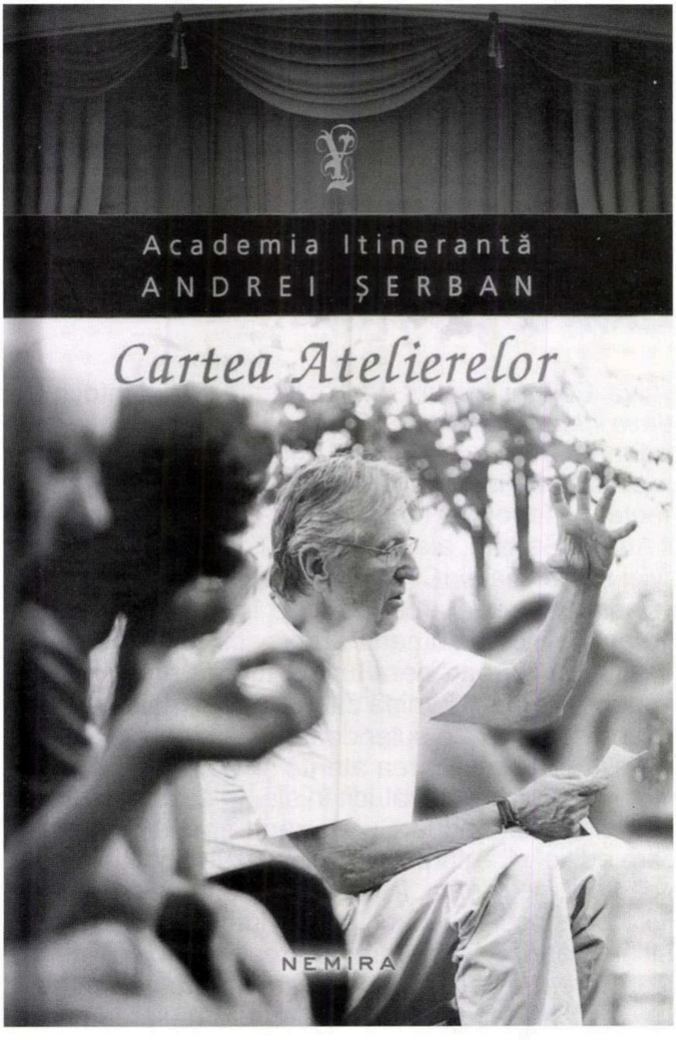
Lăudabilă, excelentă iniţiativa Editurii bucureştene Nemira de a întocmi şi publica volumul intitulat *Academia itinerantă Andrei Şerban – Cartea Atelierelor*. Prin mărturii şi interviuri, coordonatoarele lui, Monica Andronescu şi Cristiana Gavrilă, cărora li s-a alăturat în calitate de intervievatoare Eugenia Şarvari, documentează convingător o experienţă, un fenomen teatral aparte, născut din ideea şi eforturile reunite ale regizorului Andrei Şerban, ale Institutului Cultural Român prezidat de Horia-Roman Patapievici şi ale filialei ICR New York, aflată multă vreme sub conducerea teatrologului Corina Şuteu. Parcurgându-l, înţelegem mai bine sensul unor idei exprimate în prefaţă de Horia-Roman Patapievici, care observă că „adevărata operă întreprinsă de Andrei Şerban de-a lungul tuturor creaţiilor sale constă în căutarea îndârjită şi în punerea într-o lumină cât mai vie şi mai adevărată a tipului uman care face posibilă splendoarea – o splendoare sfâşietoare – a vieţii". Şi că „opera lui Andrei Şerban constă în identificarea atentă şi migăloasă a tipului uman în stare să restituie valorilor lumina care a strălucit în ele, în ceasul primei lor creaţii". Şi mai înţelegem că are dreptate Corina Şuteu când spune că „sensul Academiei s-a modificat cu fiecare ediţie". Căutarea noului, refuzul repetiţiei, *modificarea* ca principiu şi esenţă a căutării, neliniştea, frământările, impresia de neputinţă, bucuria depăşirii ei, naivitatea sinceră a unor soluţii intermediare, şansa depăşirii constrângătoarei, desfiinţatoarei, anihilatoarei impresii de ridicol în confruntarea cu alţii – deşi nu *alţii,* ci *sinele* a avut cu adevărat importanţă în cadrul acestor experienţe, un *sine* care, odată redescoperit, permite reformularea relaţiei

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

cu *celălalt*, cu semenii – explică, cred, în bună parte, de ce mulţi dintre cei ce au participat deja şi-au dorit mereu să revină.

Tipul uman agreat şi dorit de marele regizor e cel deschis cunoaşterii. O cunoaştere al cărei punct de plecare, dar şi punct-terminus, este cunoaşterea de sine. Aceasta pare să fi fost primul, dar şi principalul obiectiv al Atelierelor, care, în cele patru ediţii succesive, consumate la Plopi (2007), Horezu (2010), Ipoteşti (2011) şi Mogoşoaia (2012), au prilejuit *întâlniri.* Scrie Andrei Şerban, în intervenţia intitulată *În căutarea necunoscutului*: „În primul rând, mi-am propus să dezvoltăm un climat de încredere, în care tinerii artişti se întâlnesc să caute ceva diferit de tot ceea ce le era cunoscut. Deviza ar putea fi: *Să ne întâlnim nu ca să găsim ce ştim deja, ci ca să căutăm ce nu ştim.* Avem cu toţii nevoie, la orice vârstă am fi, să descoperim ce *încă nu ştim*, atât despre noi, cât şi despre relaţia cu ceilalţi."

În Ateliere, precum odinioară, prin ani '70 la Teatrul *La MaMa* ori la începutul anilor '90 când, din păcate, doar pentru scurtă vreme, a deţinut funcţia de director general al Teatrului Naţional din Bucureşti, Andrei Şerban şi-a exercitat „aptitudinea unică de a anima un grup, de a-l galvaniza, de a-l face creativ" (George Banu), prin aceasta situându-se în siajul unor experienţe unice, salvatoare pentru însăşi fiinţa teatrului, aşa cum au fost cele ale lui Ariane Mnouchkine, Peter Brook sau Eugenio Barba. În activitatea sa pedagogică, mai precis în felul în care s-a concretizat ea la Plopi, la Horezu, la Ipoteşti ori la Mogoşoaia, Andrei Şerban a adoptat, aşa cum excelent remarcă acelaşi George Banu, şi-a imaginat atelierul „ca o perspectivă ce implică teatrul, îl include şi, totodată, îl depăşeşte. Ca o experienţă deschisă! Experienţă de grup şi, totodată, individuală. Atelierul se justifică prin radicalitate, în numele căreia nu se procedează la o pedagogie a asimilării de tehnică, ci la aceea a constantei dezvoltări de sine. Pedagogie a esenţialului, Atelierul invită la o depăşire, deschide o cale... apoi depinde de fiecare".



Poate tocmai din acest motiv atelierele nu s-au adresat strict actorilor. Au fost admişi şi alţi practicieni ai scenei. Regizori, de pildă, precum Vlad Cristache, Alexandru Mâzgăreanu, Bobi Pricop, Alexandru Gherman, Răsvana Cernat. Au luat parte la ele şi teatrologi – teatrologi din generaţii diferite –, deveniţi „observatori activi", de la Alice Georgescu (care şi-a schimbat pe neaşteptate ipostaza de „critic de-o viaţă", dar şi pe aceea de „responsabil administrativ", în cea de participant), la Monica Andronescu, Cristiana Gavrilă, Eugenia Şarvari, Kovács Kinga. Şi jurnalişti culturali, asemenea Simonei Chiţan, dar şi animatori culturali, aşa cum e Răzvan Penescu. Mărturisesc că am citit cu un plus de interes mărturiile lor. Pentru unii dintre ei, experienţa atelierelor a fost una decisivă, schimbându-le, practic, condiţia. Alice Georgescu, bunăoară, a înţeles atunci că „din păcate, criticii nu prea ştiu despre ce vorbesc. Nu ştiu să privească un spectacol şi să spună ce e bine şi ce e rău şi pentru asta se supără artiştii pe ei, pentru că aşa-zisele cronici vădesc faptul că omul care le face nu ştie despre ce e vorba".

Atelierele au reprezentat pentru Alice Georgescu, după propria ei confesiune, nu doar lecţia sau şansa „sprijinului pentru clipele când te simţi rătăcit", ci „o schimbare majoră", intervenită mai cu seamă după „momentul Ipoteşti". Mai exact, „aş putea spune că, din acel moment, cuvântul *critic* nu mi se mai poate aplica... pentru că relaţia mea cu teatrul a încetat să fie de acest tip".

Pentru scriitoarea şi jurnalista Tatiana Niculescu-Bran, participantă la primul atelier, cel de la Plopi, cel la capătul căruia s-a născut tulburătorul şi, din nefericire, neîndeajuns apreciatul de către critici spectacol cu *Spovedanie la Tanacu*, el, atelierul, a însemnat „o topitorie de pasiuni, de spaime, de suferinţe, de vanităţi, de dureri".

Majoritatea participanţilor s-a recrutat, cum era firesc, de altminteri, dintre actori. Unii dintre ei cunoscuţi, deja certitudini, posesorii unei cariere consolidate, oameni care avuseseră deja experienţa colaborării cu Andrei Şerban şi cărora viaţa avea să le acorde şansa *recidivelor.* A recidivelor visate şi fructuoase. Mă gândesc la Anca-Ioana Macaria (autoarea unei mărturii fundamentale, vibrante, pe care am citit-o cu sufletul la gură), la Bogdán Zsolt (sincer, modest, receptiv, mereu nemulţumit de sine), la Andreea Bibiri, la Marius Manole. Alţii au devenit cunoscuţi mai cu seamă datorită colaborărilor cu Andrei Şerban, aşa cum e cazul lui Györgyjakab Enikö, al Mariei Obretin sau al Emiliei Bebu. Participanţii dintr-o a treia categorie s-au schimbat, şi-au precizat identitatea artistică graţie acestor ateliere. Aşa e Bodolai Balász. O a patra categorie – categorie a cărei principală exponentă mi se pare a fi Cosmina Stratan – a înţeles de la marele regizor că în teatru nimic nu e definitiv. Nici eşecul, nici succesul. Că un premiu, fie el şi de la Cannes, nu înseamnă decât un punct de pornire. Şi că pornirea, eterna repornire, face parte din însăşi definiţia artistului.

Schimbările nefaste din fruntea Institutului Cultural Român intervenite în vara anului 2012 au pus capăt, deocamdată, experienţei atelierelor. Din păcate. Cine citeşte *Academia itinerantă Andrei Şerban – Cartea Atelierelor* are, între altele, imaginea măcar a unei părţi a dezastrului intervenit în 2012 şi înţelege şi de ce o aşteptată, dorită, necesară revenire la normalitate implică şi reluarea acestei experienţe unice care a fost, care trebuie să mai fie *Academia Andrei Şerban.*

Academia Itinerantă Andrei Şerban – Cartea Atelierelor**. Volum coordonat de Monica Andronescu şi Cristiana Gavrilă. Editura Nemira, Bucureşti, 2013.**

Foto: Sorin Radu

Scenă din spectacolul-lectură

Mircea MORARIU

Confirmarea

În urmă cu mai bine de doi ani primeam de la criticul Ion Cocora, convertit în vremea din urmă la profesia de editor, un volum de teatru semnat de actorul Liviu Lucaci de la Teatrul Naţional din Bucureşti, volum intitulat *Marusia* (Editura Palimpsest). L-am citit, multe dintre piesele cuprinse între copertele cărţii mi-au plăcut, drept pentru care am scris despre ele în nr. 11–12/2011 al revistei *Teatrul azi.*

Evidenţiam în respectiva cronică numeroase calităţi ale scrisului pentru teatru al lui Liviu Lucaci. Prima şi cea mai importantă mi se părea a fi apetenţa acestuia pentru conflict. Spuneam atunci că Liviu Lucaci ştie să creeze replici frumoase, este stăpân pe cuvânt, nu neglijează metafora, o amestecă inteligent cu realismul situaţiilor, chiar atunci când scrie texte îndatorate unui *science fiction* bine temperat, aşa cum era cazul unei piese intitulate *Cinci rendez-vous-uri mortale.* Dar, subliniam – nu neapărat cu aceleaşi cuvinte ca acum – şi că dramaturgul nu neglijează niciodată povestea: e conştient că într-un text de teatru trebuie să fie obligatoriu vorba *despre ceva*, un *ceva*, fireşte, deloc *terre à terre,* un *ceva* însoţit ori marcat de conotaţii simbolice, şi aceasta deoarece rostul ultim al literaturii dramatice e acela de a fi reprezentată pe scenă. Şi că, odată reprezentată, odată devenită spectacol, piesa de teatru trebuie să îi dăruiască spectatorului nu numai cuvinte frumoase, nu doar emoţia, nu numai interogaţia, ci şi bucuria împărtăşirii unor idei şi a unor sensuri. Mai concret spus, piesa convertită şi îmbogăţită prin spectacol are datoria să îi rezerve privitorului şi privilegiul ca, odată ieşit din sală, să îi poată relata unui eventual interlocutor ceea ce se cheamă *subiectul*. În fine, concludeam că scrisul nu e pentru binecunoscutul actor doar un *violon d'Ingres*, ci poate deveni – cu puţin noroc – o *certitudine*.

Puţinul noroc, la care făceam referire în cronica scrisă în urmă cu doi ani, s-a manifestat într-un fel (fie şi numai parţial) în primăvara acestui an, atunci când ***Nostalgicii călători***, piesă purtând semnătura aceluiaşi Liviu Lucaci, a fost desemnată *piesa anului* în concursul organizat de UNITER, cu sprijinul Fundaţiei „Principesa Margareta". Din felurite motive, deşi – conform tradiţiei şi protocolului specific concursului – *Nostalgicii călători* era gata tipărită în volum în seara Galei UNITER, nu am intrat în posesia cărţii decât în toamna lui 2013. Asta, după ce norocul i s-a mai arătat odată dramaturgului şi scrierii sale, aceasta făcând obiectul unui spectacol-lectură regizat de Vlad Cristache, spectacol cu actori adevăraţi (Mihai Călin, Tania Popa, Claudiu Bleonţ, Ileana Stana Ionescu, Marius Rizea, Mihai Calotă), inclus în programul oficial al celei de-a XXIII-a ediţii a Festivalului Naţional de Teatru.

Nu cred că exagerez, nu cred că sunt din cale afară de exaltat, dacă spun că aceasta e nu doar cea mai bună piesă scrisă de Liviu Lucaci, că ea marchează un progres evident, că e rodul unor acumulări profesionale personale, că dovedeşte un plus de siguranţă în scriitură şi o superioară însuşire a tehnicilor dramatice, ci şi că *Nostalgicii călători* mi se pare a fi una dintre cele mai bune piese citite de mine, dintre cele care au obţinut distincţia similară în anii anteriori.

Liviu Lucaci mizează cu inteligenţă pe surpriză. Hai să zicem, pe lovitura de

LIVIU
LUCACI
TEATRU
Nostalgicii
călători
UNITER

teatru. Începutul piesei pare a fi unul banal, oarecare. Aduce în pagină un cuplu, un *El* şi o *Ea*, care au câţiva ani de căsnicie la activ şi asupra cărora rutina şi plictisul şi-au pus deja amprenta. Ne întâlnim cu un El calm, împăciuitorist şi parcă cumva împăcat cu sine, şi cu o Ea iritată, nervoasă, veşnic nemulţumită de acţiunile soţului. Mai cu seamă de faptul că fanteziile acestuia presupun cheltuieli; mai exact, plata unor chirii exagerate. Cei doi sunt români, plecaţi în lumea largă, în căutarea norocului şi a unui trai mai bun. Dar ceva le stă mereu în cale, ceva li se opune.

O abilă, surprinzătoare răsturnare de situaţie împrospătează brusc piesa: o face dintr-odată interesantă, creează premisele originalităţii ei, face astfel ca *Nostalgicii călători* să nu fie pur şi simplu a nu ştiu câta scriere pe tema *homo viator* sau pe tema exilului şi a riscurilor acestuia. Din valiza cuplului în cauză apare pe neaşteptate o Mătuşă, deopotrivă personaj-exponenţial, personaj purtător de cuvânt şi personaj simbolic. Ea e un om din alt timp, un personaj revenit din moarte, un *mesager* şi un receptacol al frustrărilor atâtor şi atâtor generaţii de români care nu au avut dreptul de a trăi omeneşte, de a avea o viaţă normală, asemenea altor europeni, pentru că aşa a vrut istoria, pentru că aşa au decis semeni şi conaţionali de-ai lor. Generaţii din care fac parte numiţii Nea Vasile, Ciprian, doi polonezi, Silviu şi alţii ca ei, oameni care s-au înghesuit, ascunzându-se simbolic, în valiza cuplului călător. Care cuplu e mereu respins, sistematic obligat să părăsească locuinţe, oraşe, ţări, fiindcă însoţitorii lor stranii şi nevăzuţi fac un simbolic zgomot, deranjează şi devin astfel pretexte pentru expulzare.

Ceva mai încolo, după ce personajului principal masculin îi e rezervată şansa unei neaşteptate întâlniri televizate, mai întâi dulceag-protocolare, mai apoi evident eşuate, cu preşedintele unui stat european – întâlnire ce se termină prost, fiindcă nu putea să se termine altfel, câtă vreme poveştile cu *ştergerea diferenţelor* sunt doar poveşti şi protecţionismul naţionalist e o realitate mascată, drapată în vorbe frumoase şi declaraţii de convenienţă –, piesa ne pune în faţa unei a doua surprize. De data asta, o surpriză neplăcută, dar simptomatică pentru vocaţia pentru eşec a unor marginali. Bărbatul se miceşte pe zi ce trece, devine tot mai puţin vizibil, se aneantizează, stopând astfel şi şansa împlinirii *revanşei*, a *recuperării*, pe care şi-o doreau acei stranii însoţitori ai cuplului.

Liviu Lucaci nu e deloc optimist, în scrierea sa. Nu mizează pe coclite speranţe şi pe uzate lozinci. Le demontează cu abilitate, fără agresivitate, le confruntă cu realitatea de fapt. O face prin replici bine scrise, abil ritmate, din care pe neaşteptate iese la iveală o poezie trist-nostalgică, printr-o construcţie dramatică strânsă. Prin teatru adevărat.

În cronica din urmă cu doi ani, în ciuda aprecierilor, mărturisesc că mai păstram o minimă, o necesară, o prudentă rezervă asupra calităţilor de scriitor de literatură dramatică ale lui Liviu Lucaci. Aşa se explică şi titlul pe care îl dădeam cronicii – *Dublare de statut* –, ca şi încadrarea autorului în rândul practicienilor scenei ce îşi încearcă şansa şi în scrisul pentru teatru. Prudenţa de atunci nu îşi mai are acum rostul: *Nostalgicii călători* e scrierea unui dramaturg format, a unui dramaturg de sine stătător.

Tocmai de aceea cred că norocul parţial pe care îl evocam în rândurile de mai sus s-ar cuveni să devină deplin şi să se concretizeze în reprezentarea piesei.

Liviu Lucaci – *Nostalgicii călători*, **Editura UNITEXT, Bucureşti, 2013.**

Yun-Cheol KIM, Margareta SÖRENSON şi Alice GEORGESCU

Foto: Sorin Radu

Mircea MORARIU

Colocviul de la spartul târgului

Într-una dintre ultimele zile ale Festivalului Naţional de Teatru, în Sala Multimedia a Teatrului Naţional din Bucureşti s-a desfăşurat colocviul cu titlul „**Criticul/Critica de teatru – dispariţie sau transformare?**". Colocviu internaţional. Măcar colocviul să fie astfel, dacă, prin grija Ministerului Culturii, a domnului ministru Daniel Constantin Barbu, personal, şi a guvernului uselist, dragul nostru FNT a devenit atât de firav din punct de vedere financiar încât nu şi-a mai putut îngădui luxul de a invita nici măcar un singur spectacol din afară. Fie el şi din Republica Moldova, cea pe care în vară se băteau în vorbe aprige şi priorităţi lingvistice şi prim-ministrul, şi preşedintele Băsescu. Care preşedinte şi care prim-ministru demult nu îşi mai doresc patronajul Festivalului. Ceea ce, la urma urmei, nicio pagubă nu e. Căci, decât patronaj precum al domnului Băsescu la Festivalul „Enescu" ori mers la spectacole precum cel al domnului Ponta la acelaşi Festival, mai bine lipsă.

Nu ştiu câţi critici străini au asistat la spectacolele din FNT. Organizatorii spun că ar fi poftit vreo 40 de oaspeţi din afară, dar habar nu am câţi au onorat şi câţi au evitat invitaţia. Câţi dintre cei prezenţi la Bucureşti sunt teoreticieni ori practicieni ai scenei. Câţi sunt programatori, adică directori de festivaluri. Intervenienţi în dezbateri au fost destui, contribuţiile lor fiind de valori diferite. Critici români au fost puţini.

Majoritatea invitaţilor din ţară au cam părăsit Bucureştiul. Bucureştenii nu prea participă, din principiu, la astfel de evenimente. Nu sunt obligaţi: ei nu stau la hotel pe banii Festivalului şi nu beneficiază de fabuloasa diurnă legală de 13,50. Nici măcar conducerea Secţiei Române a AICT în totalitate nu a dat curs amabilei convocări, fapt simptomatic pentru disensiunile şi idiosincrasiile ce i-au paralizat complet activitatea.

Intervenienţi români cu lucrări au fost trei, dintre care unul singur – Octavian Saiu – a vorbit strict la obiect; un al doilea a dat expresie nemulţumirilor, deloc imaginare, legate de activitatea sau, mai precis, inactivitatea Secţiei Române a AICT; un al treilea ne-a delectat cu o compunere veselă, simptomatică în bună măsură pentru dispariţia şi transformarea criticului sau criticii de teatru.

Tema colocviului a fost propusă de Alice Georgescu, preşedinta Secţiei Române a AICT, selecţioner unic şi director artistic al FNT. A pornit de la îngrijorările proprii, îngrijorări ce ştim bine că sunt şi ale mai tuturor confraţilor români şi care s-au dovedit a fi şi cele ale oaspeţilor din străinătate. E vorba mai întâi despre restrângerea spaţiilor de publicare, cel puţin a celor tradiţionale, „pe hârtie". Se vede cu ochiul liber faptul că nu mai avem – nici noi, nici alţii – cotidiane dornice să publice în ediţia tipărită cronici. Teatrul nu vinde ziarul, lucru până la urmă curios, de vreme ce interesul pentru teatru e încă (iar cererea de bilete din FNT a dovedit asta) major. Se pare însă că cei ce vin la teatru nu o fac îndemnaţi de o cronică bună, iar asta înseamnă că are dreptate (cel puţin de această dată) Cristina Modreanu, care a vorbit în colocviu şi vorbeşte de vreo doi ani încoace mai peste tot despre „decredibilizarea criticului". Proces mai pregnant în faţa creatorilor... Pesemne însă că respectiva devalorizare s-a produs şi în ochii oamenilor obişnuiţi.

E vorba apoi, tot după Alice Georgescu, despre „democratizarea comentariului pe marginea fenomenului scenic". Ce înseamnă asta? Internetul e la îndemâna oricui: oricine vrea şi poate îşi deschide un blog personal, neasumat de vreo publicaţie anume – care, la o adică, ar putea interveni atunci când bloggerul sare calul şi bate periculos câmpii. Cât despre reţelele de socializare, ştim bine că sunt atotputernice, dar şi atoateîngăduitoare. Mobilizează ele la mitinguri de tot felul, aşa că nu trebuie să ne mire că se ocupă şi de teatru.

Dar chiar aşa de puternice să fie, cu adevărat, în domeniul comentariului teatral, blogurile şi facebookul? Un minim discernământ al receptorilor şi frecventatorilor acestora ajunge spre a constata dacă cel ce îşi dă cu părerea pe blogul personal ori pe facebook chiar ştie despre ce vorbeşte, ori doar se află în treabă. Cineva care, bunăoară, într-o postare pe blog, scrie că cutare spectacol a fost *destul de bun* îşi dovedeşte imediat impostura (adverbul *destul* îl *demască),* iar cronicile de pe facebook, twitter şi altele asemenea sunt la fel *de nădejde* precum „prietenii" din respectivele spaţii virtuale.

Nu cred că *democratizarea (*falsă, fireşte, aşa cum a resimţit-o şi Alice Georgescu în *Argumentul* ei) chiar se cuvine să ne îngrijoreze. Niciun teatru serios nu va include în dosarele de presă ale unui anume spectacol însemnări de pe reţelele de socializare şi nici cronicuţe împănate cu adverbe incerte, de pe blogurile unor iluştri anonimi.

Altele ne-ar fi motivele de îngrijorare. Ştim bine că, cel puţin în România, aproape că nu mai există critic de teatru care să îşi câştige existenţa doar din scrisul la revistă. Capitalismul şi-a spus, din acest punct de vedere, cuvântul. Dar nu capitalismul, ci lipsa unei minime deontologii şi a oricărei moralităţi îi fac pe unii critici să scrie, neapărat *de bine,* despre spectacolele Teatrului pentru care prestează activităţi plătite permanent, adică de consilier artistic (pe ascuns) ori de secretar literar (la vedere). Să scrie la publicaţii ale unor samsari ori zişi impresari de teatru ce acceptă în publicaţiile subvenţionate de ei doar cronici hiper-, super-laudative la producţiile unor regizori promovaţi de ei înşişi, ignorându-i ori torpilându-i pe ceilalţi ce le-au refuzat ori s-au „eliberat" de serviciile lor oneroase şi înrobitoare. Lumea teatrului ştie la cine şi la ce mă refer.

E îngrijorător că avem aşa-zişi critici care scriu după dictare. Adică după ceea ce le spun unii artişti veşnic neînţeleşi, etern puşi pe scandal, mereu nemulţumiţi (ba că au fost nominalizaţi, ba că nu au fost nominalizaţi la premii), care mint şi visează comploturi mai abitir decât personajele din *Iaşii în carnaval.* Artişti ale căror producţii sunt instantaneu slăvite în revistele pe care le patronează ideologic şi ai căror redactori sunt cu interes *flataţi* şi *lăudaţi*, atâta vreme cât nu ies din cuvântul marelui *maître à penser* şi iezuit *directeur de conscience*.

E îngrijorător să uităm că criticul e şi trebuie să rămână un judecător, şi nu un tovarăş de libaţii nocturne al artiştilor. Al acelor artişti cu înclinaţii spre băuturi beţive. Că cei ce scriem despre teatru ne aflăm cu producţiile acestuia în incomoda, dar şi fertila, dublă relaţie de *complementaritate* şi de *contrarietate*.

Şi noi, şi creatorii, iubim teatrul. Unii ne iubim mult pe noi şi facem din cronicile noastre exerciţii de autoadmiraţie. *Ne mărturisim*, cum se zice, dar o cam facem în exces. Mergem la spectacole fiindcă *trebuie*, dar şi, mai presus de toate, pentru că *ne place.* Şi, oricât de enervaţi ar fi unii confraţi mai bătăioşi din fire de verbul în cauză, fiindcă *ne emoţionează* ceea ce vedem acolo. Fără să ne grăbim să edictăm că *aia* e din secolul trecut, *ailaltă* din secolul al XIX-lea şi numai un anume lucru e cu adevărat *contemporan* şi *de azi.* Fie şi numai fiindcă nu am primit niciunul dintre noi în plic *reţeta Makropoulos* sau altele asemenea şi nu prea avem cum să ştim cum se juca Shakespeare în vremea lui. Ci doar dacă s-a jucat bine ori mai puţin bine. Fiindcă aşa au spus criticii din acele vremuri. Spun asta şi cu gândul la cei ce tot reclamă *criterii ferme*, dacă nu chiar *grile de evaluare*, atunci când e vorba despre comentariul asupra spectacolului teatral.

Plăcerea, bucuria, ne explică – cel puţin în parte – *complementaritatea*. Şi tot ele ne silesc să refuzăm *complicitatea* cu ceea ce e prost şi rău.

FESTIVALUL INTERNAŢIONAL „VIAŢA E FRUMOASĂ“

Maria ZĂRNESCU

Viaţa poate fi frumoasă...

În pofida lătrăturilor de tot felul, caravana festivalurilor teatrale din România continuă. Pe de-o parte, atunci când lătratul originar e unul instituţional, devine muşcătură din buget. Deloc mică, precum „renumeraţia“. Pe de altă parte, „dopo festival“, corurile reunite ale „ultraprogresiştilor“ şi „liber-schimbiştilor“ impută ba c-au fost „foarte...“, ba c-au fost „prea...“, uitând (?) însă că şi progresul are preţul lui. Dar curajul de haită e vechi de când lumea, iar caravana îşi vede de drum. Nu atât de liniştită ca în alţi ani – ceva mai generoşi financiar –, dar suficient de senină ca să bucure urbea prin care trece.

La început de noiembrie, nici nu se încheiau bine Festivalul Naţional de Teatru şi cel de Teatru Independent la Bucureşti, Festivalul Naţional de Teatru „Toma Caragiu“ de la Ploieşti, că altele – internaţionale – deja începeau: „Eurothalia“ la Teatrul German de Stat Timişoara şi „Viaţa e frumoasă“, tot în Capitală.

Organizat de Teatrul de Operetă şi Musical „Ion Dacian“, **Festivalul Internaţional al Artelor Spectacolului Muzical „Viaţa e frumoasă“** a ajuns la cea de-a şasea ediţie. Ca în fiecare an, producţiilor sincretice ale genului li s-au adăugat, în perioada 7–17 noiembrie 2013, tot felul de concerte, spectacole de dans clasic şi contemporan, workshop-uri şi alte evenimente conexe: filme, expoziţii, lansări de carte, emisiuni de radio. Titluri faimoase repuse în scenă în viziuni şi forme teatrale inovative, dar şi titluri noi, prezentate în premieră. Toate, desfăşurându-se încă în spaţii-gazdă, până la finalizarea (în sezonul de primăvară/vară 2014) a noului sediu al instituţiei organizatoare, o sală special destinată – ca proiect şi construcţie – spectacolelor muzicale.

Un plus în ţinută şi eleganţă a căpătat ediţia din acest an, datorită multelor manifestări ce au avut loc în sala şi foaierele Operei Naţionale Bucureşti, cu al cărei management s-a unit cel al Teatrului Naţional de Operetă, prin hotărâre guvernamentală, la fine de septembrie. În structura nou creată, Teatrul de Operetă şi Musical „Ion Dacian“ va funcţiona în continuare cu colectiv artistic propriu şi proiecte specifice, păstrându-şi integritatea creativă.

Exotismul firescului – în avanpremiera Festivalului

„Simplitatea nu e un stil“ – declara Peter Brook într-un interviu –, „este doar bun simţ.“ Figură emblematică a secolului XX, regizor al unor spectacole legendare, al unei *Mahabharate* de nouă ore, Peter Brook a fost prezent pe 22 şi 23 septembrie 2013 la Bucureşti, în avanpremiera Festivalului „Viaţa e frumoasă“, prin intermediul unei excepţionale miniaturi teatrale: ***Costumul***. În această producţie a Teatrului „Bouffes du Nord“ din Paris, parcimonia mijloacelor artistice este compensată de dimensiunile tragice, politice şi epice ale unei simple poveşti umane.

Jordan BARBOUR şi Nonhlanhla KHESWA în *Costumul*

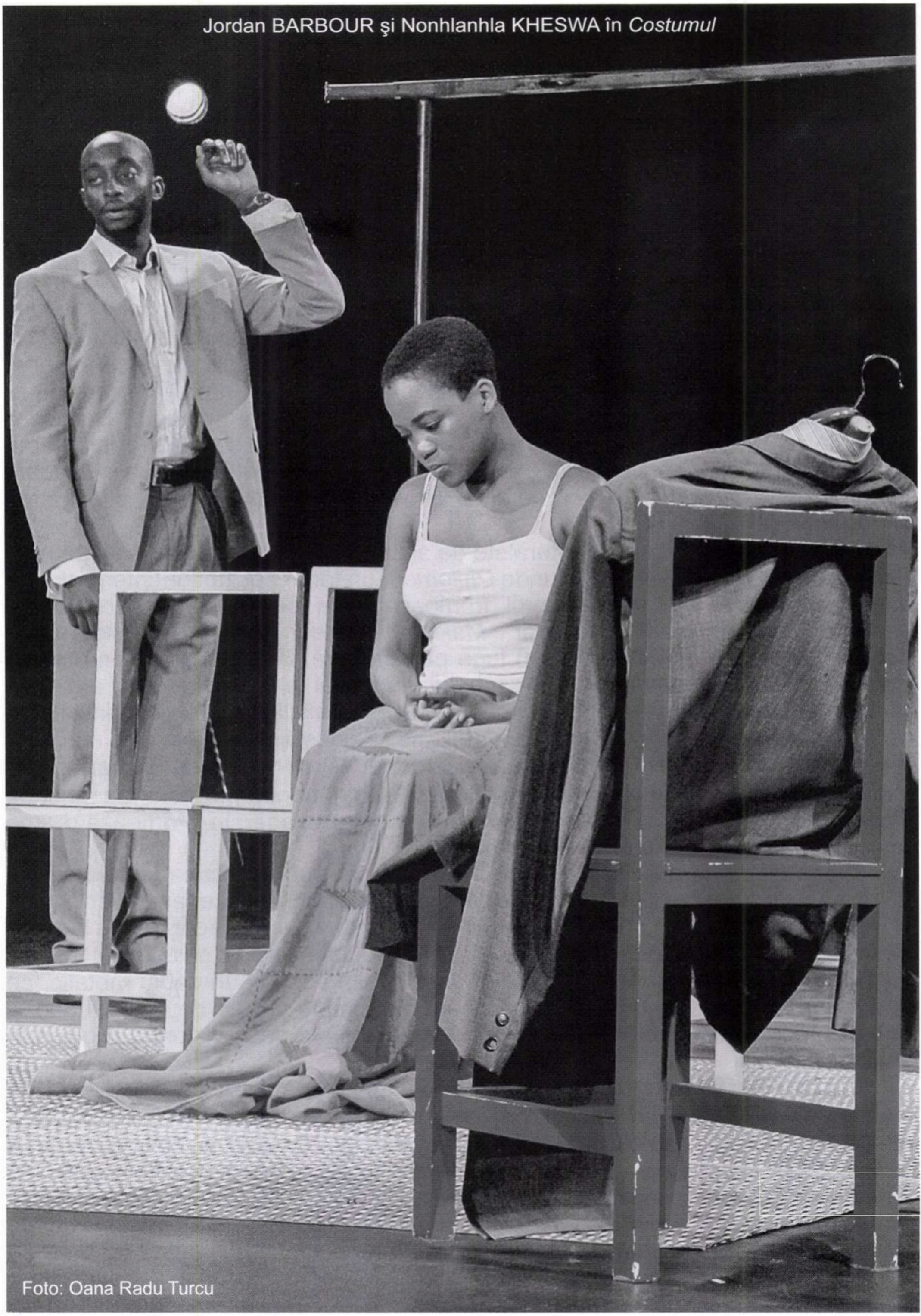


Foto: Oana Radu Turcu

Spectacolul a fost montat pe scena pariziană în 1999, atunci când Marie-Hélène Estienne a tradus şi dramatizat în limba franceză nuvela omonimă a scriitorului sud-african de culoare Can Themba, Peter Brook a regizat-o, iar Frank Krawczyk a realizat orchestraţiile muzicale. De atunci, *Costumul* a colindat lumea, pentru a reveni în 2012 la „Bouffes du Nord" (pe care Brook l-a condus mai bine de trei decenii), într-o nouă montare, în limba engleză. Cum în teatru nimic nu e bătut în cuie, creatorii au fost tentaţi să revină asupra acestei producţii, aflate undeva „între limba vorbită şi cea cântată", conform propriilor declaraţii. În plus, „fiecare reprezentaţie aduce ceva nou, iar *Costumul* se pliază pe climatul cultural specific al ţării în care se joacă" – adăuga Marie-Hélène Estienne, în conferinţa de presă susţinută la Bucureşti.

Acţiunea se desfăşoară în Africa de Sud a anilor '50, iar spectacolul readuce în faţa publicului o problemă de mult îngropată de evoluţiile prezentului politic: apartheidul. Asocierea lui Peter Brook cu această temă a ridicat câteva sprâncene, regizorul declarându-se multă vreme un adversar al teatrului „politic", care nu ar face decât ca „un public nervos să părăsească sala şi mai nervos..." Dar tot el completa că, în acest caz, „apartheidul nu are nevoie de sublinieri", iar drama umană, în ingenioasa nuvelă a lui Can Themba, este suficientă pentru a iniţia toate subînţelesurile ce derivă de aici. De altfel, Brook mărturisea că, iniţial, a fost atras de... umorul acestei scrieri.

Povestea – depănată cu naturaleţe de actori, la persoana a III-a – se petrece în micul oraş Sophiatown, acolo unde *Philemon*, un tânăr soţ iubitor (interpretat de Jordan Barbour), află de adulterul frumoasei sale soţii *Matilda* (Nonhlanhla Kheswa), de la un amic „binevoitor", *Makiphela* (Rikky Henry). Surprins asupra faptului, *amantul* (Ivanno Jeremiah) fuge pe fereastră, lăsându-şi în urmă costumul... Obiectul vestimentar devine simbolul vinovăţiei şi, de-aici încolo, al treilea membru al familiei: la masă, la plimbare, în pat... (Posibilă expresie a animismului – credinţă religioasă comună culturilor africane.) Sugestiile derivă în cele mai variate conotaţii, în funcţie de percepţia spectatorului. Povestea se desfăşoară firesc şi totuşi impunător, într-un cadru neaşteptat de urban pentru poziţionarea africană a acţiunii, iar referirile la apartheid sunt puţine şi nu exagerate. Primează drama umană şi sfera socială în care se petrece.

Simplu şi cu un soi de delicateţe se îmbină teatrul cu muzica: actorii cântă, muzicienii joacă, scenografia minimală creează spaţiile necesare scenariului. *Spaţiul gol* este populat cu personaje, dar şi cu elemente de decor: multe scaune colorate, câteva standere – cadre metalice mobile, funcţionând ca uşi, sau oglinzi, sau alte delimitări spaţiale – şi undeva, în fundalul scenei, un cablu metalic, ce va sugera, cândva, un posibil laţ... Costumele simple create de Oria Puppo şi tonurile de lumină imaginate de Philippe Vialatte întregesc viziunea regizorală asupra spaţiului.

Dar cea mai importantă voce în poveste îi aparţine muzicii, care ne poartă de la acordurile *Serenadei* lui Schubert la tradiţionalul cântec african *Malaika* („Înger"), interpretat în swahili de actriţa-cântăreaţă Nonhlanhla Kheswa, cu un firesc dătător de fiori. Chiar şi drama sentimentală este trăită cu resemnarea tragicului antic, cu demnitatea acceptării necondiţionate a destinului. Totul, într-o normalitate impresionantă, în care, într-o clipă, registrul se schimbă: câţiva spectatori sunt invitaţi pe scenă, devenind personaje, muzicienii devin, la rândul lor, eroi comici, iar o insulă de bucurie va pregăti finalul tragic. Muzica lui Bach învăluie sfârşitul, prevestind o posibilă mântuire, iar ultima replică a lui Makiphela – „Forgive and forget!" („Iartă şi

Foto: ROXandSAN

Scenă din *Contele de Luxemburg*

uită") – face referire, fără îndoială, la crâncena istorie bicoloră a Africii de Sud, ale cărei răni nu s-au închis încă.

Spectacol „inegalabil", „apropiat de perfecţiune", „paradis al teatrului", „simplitatea ca înveliş al unui conţinut extrem de sofisticat" – sunt doar câteva extrase din presa internaţională, ce a încercat, cu armele mult inferioare ale cuvintelor, să caracterizeze un produs artistic greu de definit. Remarcabilă combinaţie de teatru antic şi Shakespeare, improvizaţii actoriceşti şi interstiţii muzicale jazzy, *Costumul* a adus în sala-gazdă a Operei Naţionale Bucureşti un public de diverse categorii: spectatori mai experimentaţi sau mai tineri. Cu toţii, însă, am avut uluitoarea senzaţie de a fi redescoperit teatrul. Poate că „simplitatea nu e un stil", dar Peter Brook, orice ar face, este un stil în sine.

„Oricât de bună ar fi moda, ea nu ne va schimba viaţa..."

„Opereta nu moare... Moare cine nu ştie să se poarte cu ea, amatori de clişee şi epigoni" – opina ritos, în urmă cu un secol, compozitorul Franz Lehár. Timpul avea să îi dea dreptate (cel puţin în Europa Central-Estică), iar toate cele şase ediţii ale Festivalului „Viaţa e frumoasă" ne-au dovedit-o prin spectacolele invitate. Anul acesta, Teatrul de Stat de Comedie Muzicală din Sankt-Petersburg a revenit la Bucureşti cu ***Contele de Luxemburg*** de Franz Lehár. Subiectul este preluat dintr-o mai veche operetă de-a lui Johann Strauss, despre doi tineri care, la ordin, se căsătoresc fără să se vadă unul pe altul şi apoi, imediat, se despart. Peste un timp se întâlnesc şi se îndrăgostesc, fără a şti că sunt deja soţ şi soţie. De aici, tot felul de încurcături amuzante. Opereta lui Strauss n-a avut succes, poate şi din cauză că acţiunea era plasată în timpul Revoluţiei Franceze, când spaima era prea mare pentru micile bucurii ale vieţii. Lehár a preluat povestea, dar a mutat-o în Parisul începutului de secol XX, într-un mediu boem-artistic. Compusă la comandă, în trei săptămâni, opereta *Contele de Luxemburg* a avut premiera la Viena, în 1909, la patru ani după celebra *Văduva veselă*, căreia îi este mult tributară melodic.

Montarea de la Sankt-Petersburg este regizată în „dulcele stil clasic" al operetei de către regizorul Igor Konyaev, câştigător al Premiului de Stat al Rusiei. Tenori înalţi şi sprinteni, cu voci puternice, soprane frumoase, agile, cu voci catifelate, costume grele, bogate, purtate de dansatori siguri şi eficienţi, într-o scenografie grandioasă (decorul Martins Vilkarsis, costumele Ilze Vitolinja – ambii din Letonia –, coregrafia Maria Korableva). Aceasta ar fi înşiruirea de epitete aplicabile artiştilor din uriaşa metropolă culturală de la Marea Baltică. În plus: o orchestră solidă şi partituri perfect interpretate, sub bagheta dirijorului Andrei Alexeev.

Şi totuşi... ceva parcă a lipsit. Poate acea veselă lejeritate a operetei maghiare, care face credibilă orice răsturnare de situaţie, în păienjenişul relaţiilor amoroase. Acea frivolitate ce justifică vestitul *coup de foudre*, atunci când dragostea pune la punct – fulgerător – orice situaţie ambiguă. Parcă nici paharele de şampanie nu erau ţinute în mâini cu acea degajare specifică libertăţii bulelor de spumă pariziană sau austro-ungară. (Băutura slavă e gravă, serioasă şi profundă.) Nimic din toate acestea nu poate însă reduce impresia de profesionalism al reprezentanţilor unei istorii culturale masive şi al unei şcoli desăvârşite de interpretare. Şi devine evident faptul că, pentru a duce mai departe cuvintele lui Lehár despre soarta operetei, mai avem destul de muncit pentru a ne lăuda autohton cu astfel de interpreţi, la care talentul este însoţit de o educaţie şi un antrenament permanente, serioase. Dar poate că aşa ne-am obişnuit noi, cu hazul nostru de necazul poziţiei geografice, al influenţelor climatice şi al popoarelor care ne-au vizitat când şi când, de-a lungul veacurilor...

Mozart în Egipt şi kabuki la Sibiu

Teatru, dans, teatru-dans sau teatru-coregrafic, „coreodrame" sau „coreosofii" s-au regăsit, în toate formele, la Festivalul „Viaţa e frumoasă". În sala Operei, muzica lui Mozart s-a auzit altfel. A fost acompaniată de paşi de dans şi ritmată de tablouri decurgând unele dintr-altele, împletite într-o poveste despre condiţia umană. ***Mozart Steps***, un spectacol coregrafic de Gigi Căciuleanu, a deschis stagiunea curentă a Teatrului Naţional „Radu Stanca" din Sibiu. Sonorităţile sale ne poartă de la primii paşi ai omului până la salturile sale cele mai îndrăzneţe, în stilul inconfundabil al unui artist care ştie să transforme orice gest în pretext pentru o coregrafie a emoţiilor. Limbajul propus de Gigi Căciuleanu e mai mult decât o combinaţie ingenioasă de gestualitate simbolică şi de mesaje dramatice, subtil inserate. E modalitatea acestui artist unic de a vorbi tuturor spectatorilor despre lume, despre Mozart şi despre sine însuşi, printr-o suită de imagini vivante, create de corpurile „dansActorilor". Ca acompaniament sonor: muzica extrasă de pe albumele *Mozart în Egipt* (1997 şi 2005), orchestrate de francezul Hughes de Courson – o combinaţie între lucrările compozitorului şi sunete, ritmuri, instrumente specific egiptene; o muzică în care se regăsesc mai multe civilizaţii şi tot atâtea religii.

Spre deosebire de spectacolul *D'ale noastre*, cu acel comic suculent al scenelor, *Mozart Steps* e o creaţie sobră. Însă nu alunecă defel în patetism, nici chiar atunci când sugerează – prin elemente de recuzită simple, dar ingenios folosite – că destinul uman e o răstignire lentă. Spectacolul este o meditaţie lucidă, ce sfârşeşte într-o baie de lumină, inundând deopotrivă scena şi sala – ca nevoie de

Foto: ROXandSAN

Scenă din *O poveste japoneză*

spiritualitate, dar şi ca orbire, ca neputinţă de a discerne esenţialul. Imaginea unui Christ care se rostogoleşte ignorat de partizanii cauzelor inexistente încununează o operă coregrafică riscantă, dar reuşită. (Scenografia şi light design-ul îi aparţin aceluiaşi Gigi Căciuleanu.) E, în definitiv, un spectacol de dans cu actori (unii încă studenţi) şi un îndemn la redescoperirea unor valori clare, strecurat printre imagini abstracte. E un paradox pus în scenă de o trupă omogenă, gata să traverseze cu succes graniţa dintre teatru şi dans, pentru un public eterogen: admiratori devotaţi coregrafului, dar şi unii care de-abia se apropie de opera sa, trăind cu toţii bucuria muzicii şi a mişcării.

Tot de la Sibiu, de la Teatrul Naţional „Radu Stanca", a venit şi ***O poveste japoneză***, adaptare a unei piese de secol XVIII a lui Chikamatsu Monzaemon, supranumit şi „Shakespeare al Japoniei", cel care a fost capabil să renunţe la rangul de samurai, pentru a-şi putea semna cu numele real piesele. *Asasinarea unei femei în infernul de ulei* este titlul textului original, inspirat dintr-un straniu fapt real petrecut la Osaka. Piesa a fost concepută special pentru teatrul tradiţional nipon *kabuki*, alternând dialogul cu cântece şi dansuri, într-un joc scenic stilizat şi cu un machiaj extrem de elaborat.

Spectacolul *O poveste japoneză* este pus în scenă de regizorul Masahiro Yasuda, care oferă o viziune contemporană stilului de joc – atât în formă, cât şi în conţinut. La izbânda acestei performanţe contribuie în mod esenţial atmosfera sonoră şi vizuală, alternanţa umbră-penumbră-lumină (decorul: Alin Gavrilă; costumele: Roxana Ionescu), dar, mai ales, trupa sibiană, la care regăsim aceeaşi omogenitate. De altfel, regizorul japonez, care a lucrat cu actorii pe baza metodei de antrenament „Yamamote", remarca frumoasa şi interesanta lor energie. Acea energie care îi îndeamnă să creeze mereu şi mereu altceva, dezvoltând tehnica dialogului şi percepţia propriului corp, prin exerciţii fizice, vocale şi de mimică, prin impersonare sau improvizaţie liberă, printr-o auto-analiză continuă, în scopul activării tuturor simţurilor.

Dans, dans, dans

Tot Opera Naţională Bucureşti a găzduit şi „coreodrama" ***Carmen***, o producţie a Teatrului Muzical şi Dramatic de Stat „Vaso Abashidze" din Tbilisi (Georgia). Spectacolul are la bază *Suita Carmen* (1967), baletul lui Rodion Şcedrin, pe teme din opera lui Bizet. Sursă de inspiraţie a compoziţiilor: nuvela de secol XIX a francezului Prosper Mérimée, atras de lumea exotică a Spaniei, cu coride şi toreadori, cu contrabandişti şi ţigani, cu pasiuni şi senzualităţi – străine pe atunci Europei. Frivola, dar fascinanta Carmen îl vrăjeşte pe naivul Don José, dragon al corpului de gardă. Pentru ea, acesta îşi părăseşte iubita şi garnizoana. Urmându-şi adevărata natură, Carmen îl va trăda, pentru toreadorul Escamillo. Înnebunit de remuşcări şi gelozie, José o va ucide.

Povestea – de neuitat – este regândită scenic de tânărul, dar experimentatul coregraf Konstantin (Kote) Purtseladze, ca una despre libertate – fără frontiere. Libertatea imaginaţiei şi a iubirii, o libertate în numele căreia se poate muri. Dacă Şcedrin a rearanjat orchestral – pentru celebra sa soţie, balerina Maia Pliseţkaia – clasica muzică a lui Bizet, istoria se repetă în cazul coregrafului georgian. Într-o altă „întâlnire creativă a spiritelor", Kote Purtseladze adaptează baletul clasic la o formulă modernă, spre a fi interpretat de o trupă de actori. Rezultatul: o combinaţie uimitoare între forţa dramatică şi limbajul corpului. Drama coregrafică a avut premiera în 2012 la Teatrul „Chelsea" din Londra şi a cutreierat apoi lumea, pentru a ajunge şi la Bucureşti.

Pe scena Operei, spectatori şi actori deopotrivă, într-un spaţiu aproape gol, retrăiesc povestea lui Carmen – în roşu şi negru. Dragoste şi moarte. Siluete negre, vieţuind într-un spaţiu întunecat, luminat de lămpi roşii. Corpuri umane depănând pe muzică iubirea, erotismul, gelozia şi ura. Neagră ca tăciunele este Sevilla, roşu ca focul e părul frumoasei Carmen. Roşie îi e şi rochia-cuşcă, pe care o va lepăda în faţa toreadorului. Cu un zâmbet îngheţat pe faţă, Escamillo îşi face intrarea triumfală într-un jilţ-scaun cu rotile. De acolo va cuceri, dintr-o suflare, toată suflarea feminină. Şi pe Carmen. Dar cărţile de joc nu mint. Moartea e aproape. Vălurile negre se insinuează încet, cu perfidie. Don José se răzbună, însă roşii de sânge nu sunt doar mâinile sale. Cu toţii au mâinile mânjite, cu toţii se leapădă de păcat. Rămâne doar gestul final, colectiv, repetitiv: „De ce? De ce?" Nimănui nu-i vine a crede...

De la *Carmen* la ***Nunta însângerată*** nu pare a fi decât un pas. De dans. Piesa lui Federico García Lorca, manifest împotriva normelor societăţii burgheze spaniole (parte a unei „Trilogii rurale", din care mai fac parte *Yerma* şi *Casa Bernardei Alba*), este transformată în creaţie coregrafică de Jurijus Smoriginas, pe muzica lui Astor Piazzola. Montarea aparţine Teatrului Muzical de Stat din Klaipėda, cea mai mare instituţie profesional-artistică din Lituania. Iar povestea tragică a căsătoriei aranjate, aflate sub semnul onoarei apărate cu orice preţ şi al imposibilităţii iubirii adevărate, îşi află maxima intensitate emoţională în limbajul dansului şi muzicii. Un spectacol visceral.

Aceeaşi relaţie muzică–mişcare este speculată artistic de pianistul Ştefan Doniga, semnatarul unei premiere în cadrul Festivalului „Viaţa e frumoasă". Găzduit de Teatrul „Metropolis", spectacolul ***6 – Piesă neterminată pentru pian, idei şi muză*** este o poveste despre frica de simplitate, despre refuzul frumuseţii, fuga din

Scenă din *Carmen*

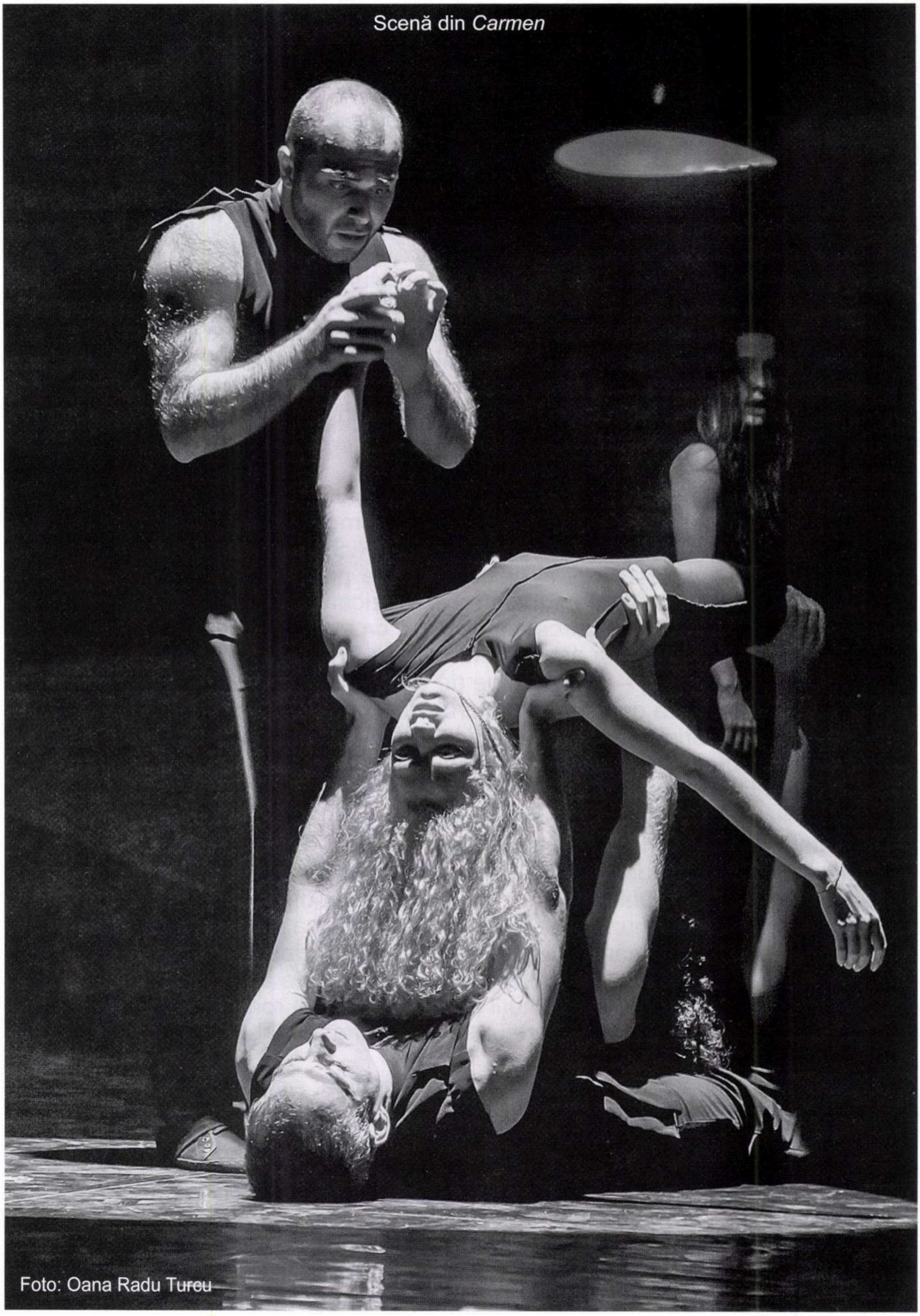


Foto: Oana Radu Turcu

faţa intuiţiei şi refugiul în gândire. Sau raţiune vs. pasiune. „6“ este un avertisment primar, un număr demonic – numărul ideilor ce nu-i dau pace unui artist aflat în căutarea furibundă a inspiraţiei, un semn grafic ce descrie spirala nesfârşitei sale întoarceri într-un univers steril şi complicat. În noua producţie a Teatrului de Operetă şi Musical „Ion Dacian“, pianistul, dansatorii şi muzica live se contopesc într-o poveste cu înţelesuri personale pentru fiecare privitor-ascultător. Coregrafia îi aparţine lui Relu Dobrin, iar scenografia – Ioanei Pashca.

În fine, nici baletul clasic nu putea lipsi dintr-un astfel de festival. ***Baiadera***, creaţie a celebrului coregraf şi maestru de balet Marius Petipa, pe muzica lui Ludwig Minkus, a avut premiera în anul 1877, la Sankt-Petersburg. De acest titlu se leagă parcursul artistic al nu mai puţin celebrului balerin Rudolf Nureyev, care a debutat în rolul Solor, în 1961, pentru ca, în 1992, să producă acest spectacol la Paris, cu puţin timp înainte de a muri. Exotica poveste de iubire în *pas de deux* a baiaderei Nikia, îndrăgostită de un războinic, este, de mai bine de un secol, prilej de virtuozitate pentru cei mai mari balerini ai lumii. Regia şi adaptarea coregrafică a spectacolului Operei Naţionale Bucureşti îi aparţin lui Mihai Babuşka, iar scenografia – Adrianei Urmuzescu.

Nevoia de spectacol

Invitaţi speciali ai Festivalului „Viaţa e frumoasă“ au fost reprezentanţii Workcenter-ului „Jerzy Grotowski and Thomas Richards“ din Pontedera (Italia). An după an, aceştia oferă noi şi noi experienţe publicului bucureştean, dar şi tinerilor profesionişti din domeniul teatral şi muzical. Cele două componente ale workcenter-ului – echipa de cercetare în „**Arta ca vehicul**“ (condusă de **Thomas Richards**, director artistic) şi aşa-numitul „**Open Program**“ (coordonat de **Mario Biagini**, director asociat) – continuă, pe de o parte, munca mentorului Grotowski, metoda sa investigativă de lucru cu actorul, dar re-creează şi puntea către societate, prin redescoperirea nucleului teatrului. Aflaţi la Bucureşti împreună cu echipele lor, cei doi au susţinut workshop-uri şi conferinţe, au prezentat spectacole şi proiecţii video, într-un adevărat belşug de evenimente.

Aceeaşi generozitate a ofertei am regăsit-o în zona strict muzicală a Festivalului, reprezentată printr-o serie de concerte ale soliştilor şi corului Teatrului de Operetă şi Musical „Ion Dacian“, dar şi ale invitaţilor din străinătate. Genurile s-au succedat cu repeziciune, în cele unsprezece zile: de la operă, operetă şi musical, până la lied, jazz, flamenco sau muzică electronică. De la muzică religioasă până la muzică veche românească şi romanţe, de la folclor la muzică clasică. Multe dintre aceste evenimente au fost însoţite de lansări de carte, dedicate aceloraşi nume care au scris şi scriu încă istoria unei instituţii unice în peisajul românesc de gen. Şi au dovedit – prin sălile pline până la refuz – ce dor îi este publicului de artiştii săi şi câtă nevoie are de ei.

O secţiune nouă în cadrul Festivalului s-a intitulat simplu „Debut“ şi a cuprins evenimente destinate promovării iniţiativelor artistice aflate la început de drum, a tinerilor artişti care doresc să activeze în domeniul artelor spectacolului muzical. Propunerile din acest an au fost *Musical Studio – Live*, concertul de absolvire a soliştilor ce au urmat cursurile Studioului de Canto (proiect coordonat de tenorul Alfredo Pascu) şi tradiţionalul *Trofeu „Ion Dacian“ pentru tineri interpreţi*. Desfăşurate la Godot Café-Teatru, respectiv în aula Bibliotecii Naţionale, cele două evenimente au demonstrat o apetenţă extraordinară a publicului pentru o muzică pe nedrept considerată de nişă, în lumea românească dominată de

Foto: Teatrul de Operetă şi Musical „Ion Dacian"

Scenă din *The Living Room*

genuri facile. Marea câştigătoare a Trofeului a fost **Irina Popa**, un remarcabil talent provenind din lumea pop şi jazz, la prima sa întâlnire cu un astfel de concurs de operetă, musical şi muzică de film. Cu piesa „I'm Here" din filmul *The Color Purple*, concurenta a urcat pe scenă, cu statura ei mignonă, în hainele ponosite ale personajului, în total contrast cu fastul apariţiilor anterioare, precum răţuşca din poveste printre lebede. Dar au fost suficiente primele note, pentru ca vocea ei puternică şi sigură să cucerească iremediabil spectatorii şi juriul, într-o emoţionantă răsturnare de situaţie, aşa cum mai vedem în emisiunile-concurs din ţări celebre.

În fine, o expoziţie de fotografii realizate de Oana Radu Turcu şi dedicată turneului naţional al Teatrului de Operetă, una de costume, o alta filatelică şi filmul documentar despre viaţa şi creaţia celebrului regizor de teatru Robert Wilson au completat programul celei de-a şasea ediţii a Festivalului Internaţional al Artelor Spectacolului Muzical „Viaţa e frumoasă". Chiar dacă a fost (încă) una condiţionată de contextul financiar dificil, organizatorii au reuşit a păstra standardele de calitate. Dar nici cifrele nu au arătat rău: aproximativ 15.000 de spectatori i-au aplaudat pe cei aproape 500 de artişti români şi străini, invitaţi din Spania, Lituania, Georgia, Grecia, Italia, Rusia, Suedia şi Bulgaria. Şi nu putem decât să le dăm dreptate lui Răzvan Ioan Dincă, directorul general, şi Alinei Moldovan, directorul artistic al Festivalului, care nu contenesc a vorbi, an de an, despre „limbajul universal al imaginaţiei şi bunei-dispoziţii", despre „tonusul specific unei sărbători a muzicii autentice" şi, mai ales, despre „energia molipsitoare a spectacolului muzical". Pentru ca noi, consumatorii acestor sintagme teoretice puse în practică, să putem exclama încă o dată, în pofida aparenţelor/evidenţelor sociale sau de anotimp, că „Viaţa e frumoasă"!

FESTIVALUL EUROPEAN DE TEATRU „EUROTHALIA"

Daria DIMIU

Aniversare în festival

Festivalul European de Teatru „Eurothalia", organizat de Teatrul German de Stat din Timişoara, a inclus spectacole şi manifestări conexe. Importanţa pentru urbe a Festivalului reiese inclusiv din locaţiile diverse de desfăşurare. Cea de-a treia ediţie a avut loc în perioada 9–17 noiembrie 2013. Vedeta ei incontestabilă a fost instituţia însăşi, care şi-a sărbătorit împlinirea a şase decenii de activitate neîntreruptă: în 1 ianuarie 1953, Teatrul German a fost recunoscut ca secţie, iar apoi a primit identitate proprie. Actualmente are 78 de angajaţi, cu media de vârstă de 30 ani.

Venit de la Teatar & TD din Zagreb (Croaţia), spectacolul *Urăsc adevărul*, scris şi regizat de Oliver Frljić, înmănunchează într-un acelaşi subiect drama personală, cea familială (traiectoriile celor patru membri), cu filonul naţional(ist), greu de digerat după dezmembrarea Iugoslaviei. Scaunele Sălii pe care TGST o împarte cu Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" sunt dispuse pe patru părţi, astfel încât încadrează practic acţiunea. Pe toate laturile spaţiului de joc există surse de lumină disparate ca stil, dar al căror rol simbolic este evident. Montarea este concepută ca un *work in progress*: la masă, actorii se străduiesc să-şi găsească drumul spre personajele încredinţate, cer lămuriri aceluia care joacă rolul scriitorului, dar – pătrunşi de adevărul partiturilor lor şi de situaţii – se şi revoltă, atunci când acesta încearcă să le furnizeze o altă soluţie scenică decât cea pe care ei o resimt ca fiind potrivită. Animozităţile personale dintre membrii trupei fictive diminuează în faţa realităţilor surprinse de pana autorului.

La delicata şi plina de vigoare totodată *Gardenia* de Elžbieta Chowaniek, montată la Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" de Koltai M. Gábor ne-am mai referit. De la ultima vedere, spectacolul a câştigat în energie prin rodare, dar probabil şi datorită aprecierilor din cadrul FNT.

Prezentat de Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti, spectacolul *Tragedie dentară* de Jean-Claude Grumberg a necesitat sala Teatrului Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara, deoarece concepţia sa depindea de amplasarea unghiulară a unor paravane care depăşeau deschiderea scenei gazdelor. Din păcate, textul ales de Felix Alexa nu a fost receptat la justa valoare, pe de o parte fiindcă umorul subtil, servit pe ton firesc de actori, nu a ajuns la membrii altor comunităţi, iar pe de alta fiindcă montarea nu are dinamismul (uneori forţat) al producţiilor actuale. Stomatologul şi soţia lui formează un cuplu tradiţional: bărbatul e şeful căminului, responsabil de soarta membrilor familiei. Dar vicisitudinile celui de-Al Doilea Război Mondial au dat peste cap ordinea prestabilită: din cauză că o fiică a fost deportată şi suprimată, şi pentru ca a doua să nu-i împărtăşească soarta, a fost încredinţată de părinţi unei mănăstiri catolice. Personajul interpretat de Maia Morgenstern îmbină supunerea maritală cu surprinzătoare accente de persuasiune, disimulate tocmai în carapacea de eternă rezervă; silueta dreaptă, vocea caldă şi tonul uneori fin mucalit al lui Andrei Finţi accentuează dramatismul situaţiei, tocmai prin lipsa exteriorizărilor patetice.

Deoarece orice manifestare individuală la care un om se uită poate fi spectacol, propunerea elveţiană cu titlu greu de reţinut – *Legea interacţiunii sau povestea cu girafa care provoacă (prea multă) teamă* – constituie o abordare originală: explicând principiile de bază ale teatrului, ale gravitaţiei universale sau ale înviorării prin yoga, Katy Hernan şi Adrien Rupp (care-şi asumă şi regia) de la „Zooscope“ din Lausanne trec de la germană la engleză (uneori în cadrul aceleiaşi fraze). Din păcate, desfăşurarea prea lentă, dinamica mai adecvată celor mici decât unui public de festival, a umbrit chiar şi rarele momente interesante: la un moment dat, masa de retroproiecţie şi veioza aferentă, rămase în grija actriţei, comunică pe un ton lacrimogen cu actorul suit în cabina de traducere simultană, ca într-o parodie de telenovelă braziliană (se apropie ţopăind într-un picior şi se încolăcesc, ca să demonstreze cum atomii cu un electron lipsă se atrag reciproc).

Spectacolul coregrafic *Zic zac* montat de Andreea Gavriliu la UNATC a cucerit prin vigoare, umor şi inventivitate. Sunetele iscate prin mixaj de nostimul DJ, melodiile difuzate la radio (ba chiar şi „Cotele apelor Dunării...“), inclusiv soneria mobilului cu „dansul pinguinului“, generează stări şi produc efecte din care se cristalizează, în mare, povestea unei întâlniri întâmplătoare, de bun augur.

De la Teatrul „Jan Kochanowski“ din Opole (Polonia), *Ivona principesa Burgundiei*“ de Witold Gombrowicz (regia şi decorurile: Krzysztof Garbaczewski; costumele: Julia Kornacka; muzica: Marcin Cecko) a suscitat valuri de entuziasm şi dezamăgiri. Personal, fac parte din a doua tabără: mărturisesc că nu mă încântă să merg la teatru şi să mă pomenesc la film. Practica ecranului şi utilizarea camerelor de luat vederi bântuie de destulă vreme scenele – cu exemple uneori lăudabile. Dar proporţia face diferenţa. La mică distanţă de spectatori, un nesfârşit perete alb de hârtie obturează toată acţiunea. Impropriu spus acţiune, fiindcă majoritar e vorba de cadre cvasistatice, de planuri apropiate, cognoscibile doar prin intermediul cameramanului Marek Kozakiewicz: imaginea zăboveşte pe urechea reginei ce poartă lavaliera, apoi obiectivul se mută spre un nas care pare un promontoriu, iar porii – cratere; etc. În plus, faptul că protagonistul apare într-un prim-plan filmat cu dinţi de vampir răpeşte febrilitatea aşteptării deznodământului. Reiese că toată Curtea, cu excepţia unei umile dătătoare cu aspiratorul, e nemuritoare. Iar faptul că tăcuta Ivona (suav prezentată, în rochie lungă, albă, şi cu cosiţe bălăioare, ca în cărţile de poveşti) piere printr-o uneltire, înecându-se cu osul unui peşte... gonflabil – în supratitrare crap, în supraagitare (balon cu halogen) rechin –, nu-şi atinge scopul de a emoţiona.

Subiectul din *Mi-aş dori unul* de Azar Mortazavi (o fată se îndrăgosteşte într-un bar de un bărbat care în final o recunoaşte drept fiica bunului său vecin arab, proaspăt eliberat din închisoare) ţine de realităţile geopolitice actuale, de zbuciumul expaţilor, de omenescul pe care cetăţenii majoritari refuză uneori să îl vadă. Titlul – deseori repetat de figura feminină centrală – se referă concret la un bărbat (partener şi tată), un copil şi, prin extensie, chiar la o dragoste împlinită sau, pentru a respecta genul masculin, un destin satisfăcător. Spectacolul a fost montat de Annette Pullen la Teatrul din Osnabrück (Germania): pe un covor scenic deschis la culoare, câteva paralelipipede înalte alunecă silenţios şi precis înapoi (prin forţa mişcărilor sexuale) şi înainte (împinse din spate de ceilalţi doi actori).

După spusele coregrafei-regizoare Modjgan Hashemian, titlul *I love I* al producţiei realizate la „Ballhaus Nauninstraße“ din Berlin se poate traduce în multiple feluri: fie în sens pur egocentric, al iubirii de sine, fie în plan mai larg, al acceptării reciproce dintre cetăţenii Iranului şi ai Israelului, respectiv al iubirii de semeni, indiferent de barierele politice, rasiale sau religioase. Îmbinarea într-o aceeaşi ramă a unor bucăţi de muzică tradiţională e ofertantă, dar chiar scene promiţătoare (cum ar fi aceea când interpreţii se sărută fiecare pe sine însuşi pe genunchi, pe încheietura mâinii şi pe umăr; sau relaţia celor doi ale căror gheburi sunt formate din baloane) par neterminate. În final, ecranul folosit drept fundal explică tuturor că „**I** e o noţiune în sine, are toate calităţile şi defectele posibile; **I** este duşmanul".

Producţie a teatrului-gazdă, *Pescăruşul* de Cehov (regia Yuri Kordonski) a încheiat în glorie ediţia din 2013 a Festivalului. Spectacolul e surprinzător de lung (având în vedere cât text s-a tăiat). Accentul cade în principal pe teatru, fie că el înseamnă concept, căutare sau modalitate practică: o măsuţă de machiaj, multe surse de iluminat (de la sfeşnice, la veioze şi lampadare), obiecte de depozitat (cufere, valize şi un paner) şi cadre mobile pentru transportat costumele alcătuiesc un decor (Dragoş Buhagiar) – uneori stânjenitor vizibilităţii – clar subsumat dezbaterii iluzie-realitate. Câteva replici din piesa pusă de Treplev în scenă revin pe parcursul celor patru ore, în gura mai multor personaje, dobândind valoare de laitmotiv. Pe toată evoluţia, delicata *Nina* (Olga Török) scoate ţipete de pescăruş, ceea ce arată că nu *Trigorin* (Radu Vulpe), cu ideea lui de nuvelă, are un impact nefast asupra vieţii ei. Calităţile interpretative extraordinare ale *Învăţătorului* (Konstantin Keidel) nu-şi găsesc pandant într-ale *Maşei* (Anne-Marie Waldek) – partenera sa directă de scenă. „Fabulos! Supratitrare!" – exclamă aferata şi mereu nemulţumita *Arkadina* (Ioana Iacob) la prima apariţie, spre deliciul publicului. În dificilul rol al lui *Treplev*, Horia Săvescu îmbină suavitatea primelor impulsuri amoroase cu căutarea febrilă a „formelor noi". Prima lui întâlnire cu mama are loc în diagonala scenei pregătite pe marginea lacului, iar schimbul de replici din Shakespeare, care în fond îl apropie pe tânăr de prinţul danez prin situaţia familială, în formă ilustrează ciocnirea dintre teatrul vechi şi cel nou, de care tot Hamlet pomenea: Arkadina e declamatorie şi gesticulează amplu, Treplev – rezervat, natural şi cu combustie interioară.

Directorul Teatrului German de Stat din Timişoara s-a dovedit un mai bun şi mai convingător susţinător al proiectului „Timişoara – Capitală Culturală 2021" decât reprezentantul Municipalităţii. El a precizat că „Oraşele au început să semene tot mai mult unul cu altul, dar cultura face diferenţa calitativă"; deşi neprofitabilă pe termen scurt, cultura îşi dovedeşte efectele pe termen lung, fiind un motor de propăşire economică a localităţii date, fiindcă produsele culturale de elită atrag turişti, care investesc pe plan local (cazare, mâncare, produse artizanale) şi implicit impun o serie de măsuri (infrastructură, spre exemplu) care automat generează locuri de muncă şi dezvoltarea anumitor domenii ale industriei. În competiţie cu Craiova, Iaşi şi Cluj, privind titlul de Capitală Culturală în 2021, Timişoara trebuie să mizeze puternic pe particularitatea – unică în lume! – de a avea patru instituţii publice de spectacol funcţionale, care îşi desfăşoară activitatea în trei limbi, în cadrul aceleiaşi clădiri.

Găzduit de Halele „Timco", vernisajul expoziţiei „New Western Art" adună mostre de expresie plastică din zone rar asimilate Artei: pe un ecran la nivelul solului rulează imaginile dezolante ale unor câini fără stăpân, care patrulează, rebegiţi, încoace şi încolo; într-un alt monitor rulează actul sexual al unei fete cu o păpuşă de marmură asemănătoare lui Venus. O fată în costum de piele mulat stă chircită în centrul spaţiului; doar un biet carton o fereşte de duritatea betonului. Mai departe, două cartoane generoase brodează, în maniera benzilor desenate, povestea unui triunghi amoros, pornit de la întâlnirea cu nişte delfini-terapeuţi. O acuarelă de Andy Hope (1930) înfăţişează un bărbat albastru (studiu anatomic) aşezat pe Arcul de Triumf de pe faţada principală a Teatrului; în poziţia celui de-al treilea ochi, al cunoaşterii, are un cerculeţ gol – trimitere la rolul balconului în Revoluţie...

La Gala „Sus cortina la 60 de ani", regizată de Simona Vintilă, Christine Ungar Ţopescu a întreţinut o atmosferă destinsă, uşor revolută. Concepută frumos, scurt şi strâns – ceea ce, în goana caracteristică secolului nostru, este un punct forte –, adaptată momentului sărbătoresc, ceremonia a fost segmentată de momente din registrul comic (pasaje de pantomimă şi un fragment din spectacolul *derdiedans* de Florin Fieroiu); pentru două episoade de graţie şi suavitate s-a apelat la doi prim-solişti ai Operei; cu calităţi vocale surprinzătoare, Dana Borteanu a abordat câteva melodii cunoscute, din varii registre. Partea respectuoasă de *remember* a inclus un colaj de fotografii atent alese, astfel încât să surprindă teatralitatea celor dispăruţi. Din toată istoria reprezentaţiilor în germană a fost arătat un singur clip alb-negru, în genul operetei (fără legendă, ca să ştim cine, ce şi când...). Cei care au răspuns invitaţiei au fost supuşi unor miniinterviuri-fulger: într-un moment filmat, Hans Kehrer povesteşte cum regizorul Fr. Schuchning a întrerupt un spectacol, lăsând brusc cortina ghilotină, iar apoi l-a reluat de la început, pentru a da posibilitatea spectatorilor aduşi cu întârziere din Alţâna să beneficieze de totalitatea actului teatral. Prezenţa unor membri marcanţi ai fostei trupe, precum Ondine Bleier, Hanz Iacobi, Anton Ballasz, Tatiana Zesler, Hans Lengenfelder, Clemens Bechtel şi Ildiko Jarcek-Zamfirescu – singura aplaudată în picioare – a fost salutată cu o vie emoţie.

Mircea MORARIU

„Ivona"-filmul

Ivona, principesa Burgundiei, scrisă în anul 1935, e piesa de debut a marelui dramaturg polonez Witold Gombrowicz (1906–1967). Asemenea scrierilor sale viitoare (precum *Opereta* – o altă lucrare destinată scenei: ultima (1966) – sau romanul *Ferdydurke*), *Ivona*... abordează, într-un expresionism apăsat, agravat, neliniştitor, tema-obsesie, teoretizată cu lux de amănunte şi în *Jurnal*, a formei ca înveliş, ca închisoare a fiinţei şi a vieţii, tema societăţii ca formă lipsită de conţinut; o formă opacă, ermetică pe care orice fisură o alarmează şi o determină la reacţii extreme.

Istoria reprezentării piesei pe scenele româneşti nu e chiar foarte lungă, dar e extrem de consistentă. Nu am văzut primul spectacol românesc montat cu acest text, realizat în 1976, la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi, de regizorul Brandy Barasch. Nu ştiu cum a fost, dar pot să îi recunosc meritul de a fi introdus în circuitul nostru teatral scrierea. Între paranteze fie spus, Ion Petrică, traducătorul romanului *Ferdydurke*, apărut în anul 1999 la Editura bucureşteană Univers, a atras atenţia asupra faptului că titlul, care în limba poloneză sună *Iwona, ksieżnicka Burgunda*, ar fi trebuit tălmăcit în româneşte *Ivona, principesa de Burgund*, astfel relevându-se mai profund şi mai adevărat adevărata condiţie – şi socială, şi umană – a protagonistei, pe care toţi cei ce o înconjoară o califică ba *molâie,* ba *mălăiaţă*. „Titlul piesei subliniază şi el poetica în care a fost scrisă. *Iwona, ksieżnicka Burgunda* nu înseamnă *Ivona, principesa Burgundiei*, aşa cum s-a tradus în limba română, ci *Ivona, prinţesă de Burgund*, adică Ivona, prinţesa popularului vin de Burgund." Cred că Ion Petrică are dreptate.

Spectacolului lui Brandy Barasch i-a urmat unul care a făcut istorie: o montare din stagiunea 1983–1984 a Teatrului Mic din Bucureşti, în regia Cătălinei Buzoianu, cu o excepţională Rodica Negrea în rolul titular. Un spectacol despre care cei ce l-au văzut – şi am bucuria de a mă fi numărat printre ei – îşi amintesc şi azi cu plăcere, ba chiar cu emoţie. Amintesc (şi nu o fac din patriotism local) şi o altă montare foarte reuşită a textului dramaturgului polonez, semnată de Laurian Oniga, la Secţia Maghiară a Teatrului orădean, de prin 1988 sau chiar începutul lui 1989. Ceva mai recent, Alexandru Colpacci a înscenat piesa la Secţia Maghiară a Teatrului Naţional din Târgu Mureş, şi a făcut-o foarte bine.

Tot foarte bine a montat-o Bocsárdi László, la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe. Spectacolul, cu Kicsid Gizella în *Ivona* şi Matray László în *Prinţul Filip*, admirabil scenografiat de Bartha József, a fost multinominalizat (de cinci ori) la Gala Premiilor UNITER pentru anul 2008 – fapt mai mult decât corect –, dar (dacă nu mă înşel) nu a primit nici măcar un singur premiu, juriul final comiţând atunci o suită de nedreptăţi flagrante. Cea pe seama montării de la Sfântu Gheorghe nu a fost singura. Lucrurile nu s-au oprit însă aici, căci montarea nu a fost invitată – dintr-un capriciu condamnabil – nici la Festivalul Naţional de Teatru.

Am enumerat toate aceste montări anterioare, în majoritate văzute de mine, nu atât de dragul istoriei teatrului, ci pentru a sublinia că eram îndreptăţit să fiu incitat de o declaraţie a regizorului polonez Krzystof Garbaczewski, care afirma că a montat o *Ivonă*… cum nu s-a mai văzut. Cel puţin aşa glăsuia comunicatul de presă primit din partea Teatrului German de Stat din Timişoara şi a Festivalului „Eurothalia" organizat de acesta – Festival cu ocazia căruia am avut şansa de a vedea spectacolul. Nu ştiu dacă Krzystof Garbaczewski a făcut aceeaşi declaraţie şi în Polonia. Mă gândesc că, dacă ea m-a şocat şi provocat pe mine, a fost cu atât mai curajoasă şi mai incitantă în ţara natală a dramaturgului, de vreme ce publicul polonez a avut privilegiul de a vedea *Ivona, principesa Burgundiei* în câteva înscenări de excepţie, precum cele datorate lui Zsygmunt Hübner, Krystian Lupa, Grzegorz Jarzyna.

Raportând montările anterior văzute de mine la cea înfăptuită la Teatrul „Jan Kochanowski" din Opole, cred că Krzystof Garbaczewski are dreptate şi nu a exagerat absolut cu nimic. Nu atât pentru că a plasat acţiunea piesei în lumea de azi şi fiindcă autoarea costumelor, Julia Kornacka, i-a înveşmântat pe actori în costume specifice vremurilor noastre…

Avem, mai întâi, de-a face cu o versiune cât se poate de concentrată a textului. Inteligent concentrată. Nu am cronometrat durata spectacolului, dar mi s-a spus că nu ar fi durat mai mult de o oră şi jumătate, o oră şi patruzeci de minute (care au trecut pe nesimţite). Ce pot să afirm e că versiunea scenică, întocmită de directorul de scenă în colaborare cu dramaturgul Martin Cecko (cel ce semnează şi un foarte bun comentariu muzical), e impecabilă. Nu pierde niciuna dintre ideile textului, le potenţează admirabil – prin decizia de a dubla uciderea Ivonei cu aceea a prinţului Filip –, amplifică tematica şi impactul scrierii.

Atmosfera de la Curtea unde se consumă tragedia e una extrem de tensionată. Fiecare personaj ascunde câte un secret; fiecare pare măcinat de o boală ascunsă, pe care vrea să o ţină secretă. Nu numai *tăcerea* Ivonei contează aici. Tăcerea ei e însă una cu totul altfel decât cea a celorlalţi membri ai Curţii, iar decizia prinţului Filip (ivită dintr-un capriciu) de a se căsători cu Ivona pune în pericol al doilea fel de tăceri. Al doilea fel de secrete. Secretele vinovate.

Avem în faţa ochilor o Ivonă cu totul atipică. Nu, Krzystof Garbaczewski nu recurge la tot felul de artificii pentru a o face pe actriţa ce interpretează rolul Ivonei cum nu se

Foto: Bartosz Masz

Scenă din spectacol

Foto: Bartosz Masz

Scenă din spectacol

poate mai urâtă. Nu îi pune în acest sens un aparat dentar special, aşa cum s-a întâmplat în spectacolul lui Bocsárdi László, amintit mai sus. Nici nu i-a cerut semnatarei costumelor să îi creeze Ivonei haine hidoase. Ivona e blondă, e tânără, e frumoasă, Specificul ei vine eminamente din jocul special, introvertit, al actriţei. Un joc foarte bun, aşa cum foarte bune sunt evoluţiile tuturor celorlalţi interpreţi. Cum caietul Festivalului nu asociază actorii rolurilor, mă văd obligat doar să îi menţionez, din teama de a nu comite confuzii (explicabile, însă oricum supărătoare). E vorba despre Kornelia Angowska, Aleksandra Cwen, Miroslaw Bednarek, Adam Ciotek, Jacek Dziesiewicz, Andrzej Jakubibiczyk, Waldemar Kotas, Grażyna Misiorowskaia, Lukasz Schmidt, Pawel Smagala. Da, am avut parte nu doar de o foarte bună Ivonă, ci şi de un foarte bun Prinţ Filip, de un remarcabil Ignaţiu, de un impecabil Ciprian, de o izbutită, perfectă Regină, de un straniu Şambelan, de enigmatici, maladivi curteni.

Puţine dintre acţiunile din spectacol se consumă pe scenă, sub ochii noştri, sub forma teatrului-teatru. Regizorul Krzystof Garbaczevski vrea să facă un spectacol de teatru-film. O Ivonă-film. Tot el a creat decorul – unul minimal, cu două panouri ce se întâlnesc în formă de V, cu un spaţiu liber între componente, permiţând liberul acces al interpreţilor. În spatele acestor panouri se petrece acţiunea propriu-zisă, iar noi, spectatorii, o vedem graţie camerei de luat vederi (operator: Marek Kozakiewicz). Decorul se completează astfel cu ceea ce oferă specificul clădirii Teatrului. Culoare înguste, semiobscure, prin care se strecoară tainic, cu imensă precauţie, bizara lume a Curţii.

Priza directă mizează eficient pe gros-planuri ce insistă atât pe figurile personajelor, cât şi pe detaliile de costum ori de recuzită (ca – de exemplu – fructe, un pumnal, un revolver ş.a.m.d.). Ospăţul final, cel în cursul căruia Ivona înghite osul de peşte fatal, are şi el o formă stranie, graţie luminii crepusculare în care e scăldat totul, dar şi datorită *meselor de foc* pe care sunt aşezate bucatele (mese obţinute graţie unor aragazuri cu toate cele patru ochiuri aprinse).

În fine, voi spune că *Ivona, principesa Burgundiei* de la Teatrul „Jan Kochanowski" din Opole mi s-a părut un mare spectacol. Un spectacol de neuitat. Felicitări lui Lucian Vărşăndan, directorul Teatrului German de Stat din Timişoara, că l-a invitat în Festival.

Teatrul „Jan Kochanowski" din Opole (Polonia) – Ivona, principesa Burgundiei **de Witold Gombrowicz. Regia: Krzystof Garbaczewski. Dramaturgia şi muzica: Marcin Cecko. Decorul: Krzystof Garbaczewski. Costumele: Julia Kornacka. Luminile: Wojtek Puś. Camera: Marek Kozakiewicz. Cu: Kornelia Angowska, Aleksandra Cwen, Miroslaw Bodnarek, Adam Ciotek, Jacek Dzisiewicz, Andrzej Jakubczyck, Waldemar Kotas, Grażya Misiorowska, Lukasz Schmidt, Pawel Smagala. Data reprezentaţiei: 13 noiembrie 2013.**

Mircea MORARIU

Cronică de spectator fericit

Anul acesta mi-a fost peste poate să fiu prezent la Timişoara pe toată durata celor opt zile ale „Eurothaliei", festivalul european de teatru în cursul căruia Teatrul German de Stat din localitate şi-a sărbătorit cu eleganţă cei 60 de ani de existenţă, dar şi anvergura valorică dobândită mai cu seamă în vremea din urmă.

Nu am, aşadar, o privire generală asupra manifestării, nu mă pot încumeta să stabilesc ierarhii axiologice pretins obiective. Îmi îngădui, deci, luxul de a fi declarat subiectiv şi să spun că două au fost spectacolele (cu excepţia *Pescăruşului,* excelentă producţie a Teatrului-gazdă, comentată în detaliu la vremea premierei) văzute de mine, ce m-au interesat în mod deosebit. Şi, pentru că tocmai mi-am declarat subiectivitatea, merg până la capăt şi recunosc că mi-au plăcut, m-au făcut fericit, m-au încântat de-a binelea. E vorba despre spectacole diferite din toate punctele de vedere, spectacole provenind din ţări diferite. Primul, în ordinea vizionării, a fost *Ivona, principesa Burgundiei.* Cel de-al doilea, ***Zic Zac,*** o producţie a UNATC din Bucureşti, la origine un examen de absolvenţă a ciclului de master, promoţia 2013.

Demult nu am fost atât de entuziasmat în faţa unui spectacol, aşa cum mi s-a întâmplat cu *Zic Zac.* Demult nu mi-a mai fost aşa de ciudă pe mine că nu l-am văzut ceva mai devreme. Dacă ar fi fost să fie, cu siguranţă aş fi făcut orice ca să îl invit la ediţia din septembrie a Festivalului de Teatru Scurt de la Oradea, ediţie al cărei selecţioner am fost. Mă pot consola cu ideea că nimeni nu-i perfect şi că mitul criticului care vede tot a cam dispărut demult.

Nu intenţionam să scriu despre *Zic Zac.* E un spectacol de teatru-dans, poate – nu poate: sigur – de teatru-coregrafic, cum zice Gigi Căciuleanu. Unul dintre interpreţi, fenomenalul Ştefan Lupu, a colaborat cu maestrul la *D-ale noastre,* iar Andrea Gavriliu şi Gabriel Costin sunt – asemenea colegului lor deja amintit – în principal actori de dramă.

Am fost curios să văd ce s-a scris despre montare. Am căutat cu speranţă vreo însemnare ceva mai consistentă pe utilul, dar fatal-imperfectul site „Regizor

Foto: Adi Bulboacă

Ştefan LUPU şi Andrea GAVRILIU

caut piesă". Nu am găsit nimic. M-am încăpăţânat şi, după o căutare ceva mai asiduă, am găsit o excelentă cronică (mai exact, o *cronichetă*) pe un blog personal, articol semnat cu un pseudonim. Nu ştiu cine se ascunde în spatele lui, dar e, cu siguranţă, vorba despre o persoană care nu doar că scrie bine, ci chiar ştie despre ce scrie. A mai scris ceva Oana Stoica, în *Dilema veche.*

Atunci, m-a cuprins revolta. O revoltă la adresa mea, o revoltă la adresa „breslei". Au dreptate tinerii artişti să se simtă frustraţi, au dreptate să ne considere depăşiţi, au dreptate să nu ne bage în seamă. Omisiunea noastră, a criticii „serioase", cu vechi state de serviciu, cel puţin în cazul de faţă, mi se pare de neiertat. Cum de neiertat mi se pare şi faptul că spectacolul nu a fost invitat în secţiunea „Teatrul de mâine" a FNT, chiar dacă creatorii lui, Andrea Gavriliu, Ştefan Lupu şi Gabriel Costin, sunt actori cunoscuţi, cu realizări notabile în registrul teatrului dramatic; şi în pofida faptului că FNT-ul din anul acesta nu a avut o secţiune de genul *dans în teatru.* Iată de ce aştern acum pe hârtie – mă rog, pe ecranul computerului – câteva gânduri despre *Zic Zac.*

Andrea Gavriliu şi-a asumat pentru această montare mai tot ceea ce îşi putea asuma. I-a conceput dramaturgia, i-a imaginat decorurile şi costumele, este o impecabilă dansatoare. Şi-a găsit un *reazem* ideal în Ştefan Lupu – excelent dansator, bărbat tânăr, frumos, distins, puternic. Fac împreună un cuplu artistic fără cusur. În *Zic Zac interpretează*, deopotrivă cu mijloacele specifice actoriei ce i-a consacrat (Andrea a fost magnifică în *Herr Paul* de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ; Ştefan l-a jucat admirabil pe *Ferdinand,* în *Furtuna* Cătălinei Buzoianu de la Teatrul Mic), dar şi cu cele ale dansatorului („Dans contemporan!" – exclamă către sfârşit, ironic, autoironic şi cu un plurisemantism vecin cu ambiguitatea, personajul interpretat de Ştefan Lupu). Doi tineri singuratici, care se întâlnesc pe neaşteptate, într-un bar oarecare.

Foto: Adi Bulboacă

Scenă din spectacol

Au poftă de dans. Dar sunt la dispoziţia capriciilor *dj*-ului. Acesta e un tip masiv, cu personalitate, îmbrăcat fistichiu, e *ţepos* la propriu şi la figurat, schimbă când vrea el şi cum vrea el muzica. Face un fel de zigzag, un cocteil muzical. Dar are muzica în sânge: vrea şi el să danseze, se joacă de-a dansatorul. Gabriel Costin e savuros în rol.

Cei doi protagonişti dansează la început individual. Încercările tânărului de a intra în vorbă cu fata de alături, tentativele lui de „agăţare“ eşuează. Un fel de concurs se instituie între ei. Mai apoi, gheaţa se sparge, iar El şi Ea ne spun în cuvinte puţine, dar în mişcări atent cumpănite, solicitante, fără a obosi parcă niciodată, poveşti. Despre singurătate şi prietenie, despre îndrăgostire şi dragoste, despre erotism, sexualitate şi despre amorul carnal, despre ceartă şi împăcare. Se joacă inteligent şi amuzant de-a suprarealiştii şi de-a dramaturgia ionesciană, dislocând proverbe şi asociindu-le aiurea – un aiurea foarte bine gândit, cu mare impact la public. Schimbă costume. Se folosesc de accesorii ale acestora. Cravata tânărului macho ajunge să fie ataşată de unul dintre pantofii lui. Dansează în final *Dancing Queen.* Urmează nesfârşite ropote de aplauze. Interminabile chemări la rampă. Publicul ovaţionează în picioare. În chip neaşteptat, sunt printre primii care se ridică, chiar primul care strigă bravo. O fac pentru că aşa simt. O fac pentru că cei trei o merită pe deplin.

Arta dansului – spunea Gigi Căciuleanu la Sibiu, cu ocazia premierei spectacolului *Mozart Steps* – e arta intrării în posesie a spaţiului. Andrea Gavriliu, Ştefan Lupu şi Gabriel Costin îl domină de-a dreptul.

UNATC Bucureşti – *Zic Zac.* **Un spectacol de Andrea Gavriliu şi Ştefan Lupu. Dramaturgia, decorul şi costumele: Andrea Gavriliu. Cu: Andrea Gavriliu, Ştefan Lupu şi Gabriel Costin. Data reprezentaţiei: 14 noiembrie 2013.**

FESTIVALUL INTERNAŢIONAL DE TEATRU PENTRU PUBLICUL TÂNĂR

Călin CIOBOTARI

„Ludic". Made by „Luceafărul" Iaşi

În prima parte a lunii octombrie, la Teatrul pentru Copii şi Tineret „Luceafărul" din Iaşi, s-a desfăşurat cea de-a şasea ediţie a **Festivalului Internaţional de Teatru pentru Publicul Tânăr**, probabil cea mai importantă manifestare de gen din România. Spun lucrul acesta, gândindu-mă la mai multe aspecte esenţiale pentru definirea unui eveniment, prin prisma organizării şi a efectelor pe care le-a produs la nivelul comunităţii. În primul rând, vorbim despre şapte zile festivaliere, cu un program de-a dreptul „infernal" (spectacole de teatru la Sala Mică, Sala Mare sau în spaţii neconvenţionale, apoi spectacole de dans contemporan, vernisaje, lansări, proiecţii, şi aşa mai departe). În al doilea rând, impresionează selecţia făcută de directorul artistic al Teatrului „Luceafărul", Oltiţa Cântec – o selecţie ce oferă spectatorului ieşean producţii din Marea Britanie, Olanda, Belgia, Germania, Cehia, Italia, Rusia, Franţa, Polonia şi România. Şi nu orice fel de producţii, ci de o calitate indiscutabilă, copleşindu-l prin diversitatea de mijloace puse în joc şi prin senzaţia constantă că fiecare spectacol rescrie, în felul lui, o istorie amplă, complicată şi străveche: istoria teatrului pentru copii şi tineret. Dacă vorbim despre efectele în planul comunităţii ieşene, cei peste 12.000 de spectatori prezenţi în Festival sunt un argument mai presus de orice analiză teatrologică. Li se adaugă, desigur, şansa oamenilor de teatru din Iaşi (şi mă refer în special la actori, păpuşari, cadre didactice sau studenţi la Teatru) de a intra în contact cu stiluri, concepţii şi atitudini noi, întregul Festival putând fi catalogat drept o vastă şi utilă lecţie deschisă. În fine, generic vorbind, deloc de lepădat este posibilitatea intelectualului ieşean de a se delecta cu o atmosferă specială, rară în „dulcele târg", şi de a respira un aer de cultură autentică – iarăşi, din păcate –, greu de procurat într-un mediu abandonat prea des infertilelor blocaje în trecut.

Tema actualei ediţii a fost dată de conceptul „ludic", focusarea fiind prioritar axată pe publicul tânăr. Să admitem: o zonă pe care teatrul românesc o tratează destul de superficial, fără prea multă rigurozitate, uitând că, în felul acesta, distanţele dintre spectatorul copil şi spectatorul adult rămân descoperite, neparcurse. Tocmai din astfel de motive, teatrologic discutând, mă simt mai legat de această ediţie decât de precedentele.

Organizarea spectacolelor, realizată de aceeaşi inepuizabilă Oltiţa Cântec, acompaniată managerial de inconfundabilul director Ioan Holban, a trasat demarcaţii clare, extrem de utile spectatorului. Astfel, în imensa „grilă" oferită de „Luceafărul", o primă „linie", de la orele 10 şi 11, a fost dedicată spectacolelor pentru cei mai tineri dintre tineri. În cele două săli ale Teatrului au evoluat trupe şi companii teatrale precum „Noisy Oster" (Marea Britanie), Teatrul „Odeon", „Irene Laros Puppen Theatre" (Olanda), Teatrul „Ţăndărică", JES Stuttgart (Germania), „Pavel Vangeli" (Cehia), Teatrul „Puck" (Cluj-Napoca), Teatrul de Ventrilochie ş.a.m.d. O a doua linie a vizat spaţii (încă) neconvenţionale, în genul Atrium Palas sau Librăria „Cărtureşti" Palas, acolo unde, începând cu ora 16, lansările de carte s-au îmbinat cu excelente

Scenă din *Prințul fericit*

Teatrul „Luceafărul" jucând la mall

spectacole-lectură – o componentă nouă în Festival, dar cu „carieră“ la „Luceafărul“. Au fost jucaţi în această manieră, condeieri importanţi, precum Lucian Dan Teodorovici, Mihaela Michailov, Michal Walczak (Polonia) sau Saviana Stănescu. La fel, tot aici au fost găzduite spectacole atipice, precum cel al italienilor de la „ATELIERcuncheoN“ şi al ruşilor de la Teatrul de Stat pentru Tineret Habarovsk, dar şi „bunuri naţionale“ precum *Păcală*, în interpretarea Teatrului „Gulliver“ (Galaţi). În fine, o „linie“ de seară, cu începere de la ora 19, a reprezentat artileria grea a Festivalului. În primul rând, premiera Teatrului-gazdă cu *Prinţul fericit*, după Oscar Wilde, în regia lui Radu Nica – un excelent spectacol, căruia îi rezerv o cronică separată. Teatrul „Odeon“, unul dintre constanţii prieteni ai Festivalului, a venit anul acesta la Iaşi cu piesa unui ieşean: Ion Sapdaru – *Natură moartă cu nepot obez*. Teatrul „Act“ din Bucureşti a adus spectacolele *Jocuri în curtea din spate* (regia Bobi Pricop) şi *Capra cu trei iezi. Studiu gastronomic* (regia Alexandru Dabija), pliat perfect – nu-i aşa? – pe miza ludică a actualei ediţii. De mare succes s-a bucurat Ofelia Popii, prezentă în Festival cu one woman show-ul *Felii* (Teatrul Naţional „Radu Stanca“ din Sibiu). Şi cei de la „Nottara“, cu *Metoda* lor (regia Theodor Cristian Popescu), au fost pe placul unui public surprinzător prin promptitudinea reacţiilor şi prin foamea de teatru. În fine, tot Alexandru Dabija a fost cel care a închis frumos Festivalul, cu producţia de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ: *O... ladă* (muzica şi versurile Ada Milea).

O notă distinctă, inspirat inventată de organizatori, a fost aşa numitul „HOP la Iaşi“ – cu trimitere, desigur, la celebrele Gale HOP, şi reunind laureaţi ieşeni ai premiilor acordate, de-a lungul timpului, în aceste Gale: Dumitru Georgescu, Laura Bilic, Claudia Chiraş, Bianca Ion.

Printre volumele lansate în decursul celor şapte zile (metaforic alcătuind o săptămână a Creaţiei teatrale, fără – însă – odihna din ziua a şaptea), la loc de cinste se află impecabilul album coordonat de Oltiţa Cântec, *Un festival în imagini. FITPT Iaşi* (Editura Timpul, Iaşi), în fapt o carte de vizită a acestui frumos proiect ajuns la vârsta de şase ani. Bilingv, cu o calitate a imaginilor dusă spre perfecţiune, completate de texte elocvente, volumul de două sute de pagini este el însuşi un „spectacol“ de hârtie, de toată frumuseţea. Tot la capitolul lansări, am reţinut cartea Cristinei Rusiecki, *Radu Afrim – Ţesuturile fragilităţii*, apoi *Frumoasa poveste a Micului Prinţ* (o ediţie aniversară, apărută la Editura RAO) sau *Théâtre/Teatru* de Denis Emorine. Două nume sonore ale Teatrului „Luceafărul“ s-au remarcat prin lansările unor importante volume: regizorul Constantin Brehnescu a venit cu o parte dintre dramatizările-i reunite în volumul *Ce ne-ai făcut, domnule?!* (Editura Timpul), iar actorul şi profesorul Toma Hogea a „recidivat“ cu o carte ce se cere musai citită: *Despre arta păpuşarilor români. Dialoguri cu maeştrii scenei* (Editura Sedcom Libris, Iaşi). Să mai reţinem, tot în zodia aceasta, a lansării, albumul *George baron Löwendal, un aristocrat în luminile rampei* şi DVD-ul *Fram Ursul Polar*, o producţie media a Teatrului „Luceafărul“.

Ar mai fi multe de spus, doar că a intra în profunzimile unei cronici detaliate de festival ar presupune ca publicaţia care găzduieşte textul de faţă să-şi dubleze numărul de pagini. Cum altfel să dai socoteală despre evoluţia a mai bine de 200 de artişti, din zece ţări europene? Cum altfel să descrii, fie şi sumar, mai bine de 40 de evenimente?!

Personal, dacă nu ar fi acest Festival de la „Luceafărul“, aş fi, ca teatrolog ieşean, extrem de trist. Încă aştept ca Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi să ia aminte şi, prin puterea exemplului, să iniţieze – la rându-i – un eveniment major. Deşi, din câte se pare, aşteptarea mea are valenţe godotiene...

Constantin PAIU

Un festival în imagini

Ajuns la ediţia a VI-a, **Festivalul Internaţional de Teatru pentru Publicul Tânăr (FITPT)**, iniţiat, gândit şi realizat de colectivul Teatrului „Luceafărul" din Iaşi, şi-a dobândit, cu dreptate, un loc onorant între evenimentele teatrale naţionale cu ecou pozitiv şi dincolo de graniţele ţării. Faptul este atestat de prezenţa, an de an, pe afişul Festivalului – în afara Teatrului-gazdă şi a instituţiilor de spectacole din centre ca Bucureşti, Timişoara, Sibiu, Târgu Mureş, Cluj, Botoşani, Galaţi –, a unor teatre de bun prestigiu din aproape 20 de ţări, de pe toate meridianele lumii: reprezentante ale continentului european (cum sunt Franţa, Germania, Rusia, Spania, Austria, Marea Britanie, Polonia, Italia, Ucraina), dar şi venite mai de departe (din S.U.A., Chile, Brazilia, Indonezia). Organizarea şi monitorizarea unei manifestări artistice anuale de asemenea amploare se cuvine salutată reverenţios de toţi cei care continuă să preţuiască spectacolul teatral – dramatic sau de animaţie – şi să creadă în perpetuarea lui.

Comentatori avizaţi şi oaspeţi ai ediţiilor de până acum ale Festivalului au consemnat, pentru istoria mişcării teatrale naţionale, impresii pe marginea unor relevante momente de performanţă artistică la care au participat: „...manifestare fără precedent..., ce se adresează tuturor celor care au păstrat în suflet un dram de copilărie!"; „Oltiţa Cântec, director artistic al FITPT, a adunat un fel de *dream team* al trupelor de teatru pentru copii şi tineret... Nu există limită de vârstă, în sălile de la *Luceafărul*... Un regal!"; „...actorii trăiesc nu atât nişte personaje, cât o relaţie cu imaginaţia activă a publicului"; „...FITPT are ca prim şi major merit transformarea Iaşului într-o scenă comună pentru cele mai diverse stiluri şi viziuni teatrale..." Critici, regizori, directori de teatre, actori, spectatori au depus mărturie, de-a lungul ultimilor şase ani, despre impresiile deosebite cu care au plecat după ultimul gong al fiecărei ediţii.

Asemenea mărturii, alături de sute de imagini din spectacolele celor şase ediţii, au fost selectate şi cuprinse într-un elegant şi profesional album – *Un festival în imagini, FITPT Iaşi* –, alcătuit de un colectiv coordonat de Oltiţa Cântec, director artistic al Festivalului, şi realizat în condiţii grafice fără reproş (Editura Timpul). Acest album, certă contribuţie la istoria Teatrului Românesc, a fost lansat la Teatrul „Luceafărul" în ziua de 9 octombrie, împreună cu alte două apariţii editoriale: *Ce ne-ai făcut, domnule?*, evocare emoţionată şi emoţionantă a unor întâmplări petrecute de-a lungul anilor de oameni ai Teatrului ieşean, carte scrisă de veteranul acestei scene (Sedcom Libris), regizorul Constantin Brehnescu, şi *Despre arta păpuşarilor români. Dialoguri cu maeştrii scenei*, însumând ultimele trei volume, elaborate cu remarcabilă tenacitate de actorul Toma Hogea, din cele cinci ale amplei lucrări – o adevărată „istorie vorbită" a teatrului de animaţie românesc.

UN FESTIVAL
ÎN IMAGINI
FITPT
IAŞI
TIMPUL

FESTIVALUL DE COMEDIE DE LA GALAȚI

Irina ZLOTEA

Scurtă privire de ansamblu

În vreme ce în Bucureşti se desfăşurau ultimele pregătiri pentru startul celei de-a XXIII-a ediţii a Festivalului Naţional de Teatru, oraşul Galaţi avea de găzduit propriul său eveniment. Mă refer la **Festivalul Naţional de Comedie**, care a fost moştenit de la un directorat la altul, până ce a ajuns la cea de-a XXV-a ediţie. Aşadar, cu o vreme neobişnuit de frumoasă pentru acea perioadă a anului, cu un nou director de teatru şi festival – actorul Cristian Gheorghe – şi cu entuziasm, Teatrul Dramatic „Fani Tardini“ a intrat în sărbătoare, pentru 11 zile de toamnă.

Deschiderea a avut loc luni, 21 octombrie. Cristian Gheorghe, cu emoţii vizibile, şi-a invitat publicul la Festival, şi-a primit oaspeţii şi ne-a prezentat membrii juriului acestei ediţii: actorul Teatrului de Comedie, Vladimir Găitan, care a fost ales Preşedinte, scenografa Marfa Axenti, regizorul Radu Dinulescu, criticul de teatru Doina Papp şi actriţa Teatrului „Odeon“ din Bucureşti, Virginia Rogin. Tot cu prilejul acestui prolog festivalier, directorul Cristian Gheorghe a înmânat premiile câştigătorilor celei de-a III-a ediţii a Concursului de Dramaturgie – Comedie, organizat tot de Teatrul Dramatic „Fani Tardini“. Locul întâi a fost ocupat de *Travaliul Ducesei de Cambridge* de Ion Martin, iar locul doi de *Banii sau viaţa* de Marinela Dumitrescu, ambii din Bucureşti. Cel de-al treilea premiu a mers în Galaţi, la autorul Octavian Miclescu, pentru piesa *Banda lui Mobius*. În acest an, deciziile au aparţinut juraţilor Marinela Ţepuş, critic de teatru şi director al Teatrului „Nottara“ din Bucureşti, regizorul Radu Dinulescu şi – din cadrul Ministerului Culturii şi Patrimoniului Naţional – domnul Marius Zarafescu. Acestei scurte introduceri i-a urmat primul spectacol din Festival: *39 de trepte*, adaptare după romanul lui John Buchan, în regia lui Petre Bokor, de la Teatrul „Nottara“ din Bucureşti.

Din această zi, s-a derulat o serie de paisprezece spectacole din toată ţara, excepţie făcând *Puşlamaua de la etajul XIII* de Mircea M. Ionescu, montată de Orlin Dyakov – o producţie care a aparţinut Teatrului „Sava Ognianov“ din Ruse, Bulgaria. Dintre acestea, treisprezece au fost incluse în competiţie, *Obiceiuri necurate* de John Smith în regia lui Mihai Constantin, fiind spectacolul invitat special pentru gala de închidere. Privind programul în ansamblu, se poate observa că singurul criteriu de selecţie pentru competiţie a fost genul spectacolelor: doar suntem la un festival de comedie, nu? În rest, oferta a fost mozaicată. Am avut autori contemporani (Hristo Boicev, Mircea M. Ionescu, Ion Sapdaru), am avut un text antic (Aristofan), am avut autori români (Teodor Mazilu, G. M. Zamfirescu, Alexandru Kiriţescu) şi străini (Avksetii Tsagarelli, Georges Feydeau). Am avut regizori la început de carieră (spectacolul de licenţă al lui Cătălin Cucu, *Adunarea femeilor*, realizat împreună cu echipa Teatrului „V. I. Popa“ din Bârlad) şi regizori care sunt referinţe în lumea teatrală (montarea plină de lirism a lui Ion Cojar, *Idolul şi Ion Anapoda*, de la Teatrul Naţional din Bucureşti). Am avut spectacole care se joacă

Dan PURIC şi Ileana Stana IONESCU în *Idolul şi Ion Anapoda*

de ceva ani şi spectacole ale stagiunii 2012–2013. Fără a fi un aspect deranjant pentru public, care a venit cu acelaşi interes la fiecare reprezentaţie, cred că lipsa de precizie în procesul selecţiei spectacolelor înscrise pentru competiţie a constituit o reală provocare pentru juriu, care a trebuit să chibzuiască atent asupra alegerii câştigătorilor, luând în considerare diferenţele dintre participanţi. Şi dacă aceasta nu a fost o problemă (poate greşesc, şi a fost foarte simplu...), totuşi am fost preocupată îndelung de chestiunea consecvenţei organizatorilor privind criteriile de selecţie, care se reflectă inevitabil în structura festivalului, mai ales când vorbim despre concursuri.

Ignorând, însă, întrebările mele intrigante, mi-am ocupat un loc în sală. În fiecare seară, actori ai Teatrului-gazdă ne-au primit şi ne-au anunţat ce spectacol urma să vedem; erau încântaţi de sărbătoarea ce se desfăşura în jurul lor. Iar scena ne-a redat tot, până în cel mai mic detaliu: plăcerea actorilor de a fi alături de noi, trupe strâns legate (precum cea a Teatrului „Maria Filotti" din Brăila) şi colaborări reuşite între regizor şi echipă. A arătat cum o montare poate fi strivită de forţa comică a textului ales sau cum poate atinge poezia, prin subtilitatea regizorală. Au fost regii intuitive şi actori buni, dar s-a simţit şi delăsarea artistului care ştie că poate străluci doar din „încheietura" talentului său. Am văzut chiar şi diferenţele de buget, de la un teatru la altul. Am avut multă visare, mai puţină tehnică şi precizie, şi prea puţin spirit de competiţie din partea trupelor înscrise (şi mă gândesc că, în afară de cea concretă, există şi o cursă pentru inima spectatorului, care nu se câştigă cu orice fel de iluzii).

Pe de altă parte, publicul gălăţean a primit cu inimă largă ce i s-a oferit; desigur, cu condiţia să nu iasă din zona de confort a scaunelor roşii, din umbră. În multe seri sala s-a umplut şi aproape în fiecare seară au fost discuţii legate de locurile notate pe bilete, căci spectatori şi invitaţi nu conteneau să apară, uneori mai mulţi decât prevăzuseră organizatorii. Au venit oameni de toate vârstele şi am observat şi grupuri mici de public „proaspăt" – studenţi şi liceeni. S-a râs şi – după cum s-a instaurat „tradiţia" – s-a aplaudat în picioare, chiar şi atunci când s-a râs mai puţin. Păcat că publicul a fost lipsit de două spectacole (indiferent de valoarea lor artistică), care au fost programate la ore imposibile pentru mulţi (în timpul săptămânii, în mijlocul zilei): mă refer la *Puşlamaua de la etajul XIII* şi *Adunarea femeilor*.

În acelaşi timp, am avut senzaţia că specificul local – într-o oarecare măsură ermetic, al Festivalului de Comedie de la Galaţi – reţine în rutină publicul şi evenimentul în sine. Spun aceasta, pentru că am putut observa o relaţie formală între public şi Festival. Teatrul vine şi se opreşte în clădire, nu „coboară din scenă", nu provoacă spectatorul, nu este activ în relaţie cu acesta, ci îl atrage cu aura sa reflexivă, atât cât poate stârni interesul. Oamenii sunt obişnuiţi cu fotolii roşii şi confortabile, iar Festivalul le oferă acest lucru. Să ne înţelegem: acesta nu este un fapt negativ, ci din contră; dar nu trebuie să omitem posibilitatea de a deschide spectatorii spre mai multe experienţe, pentru ca ei să descopere că teatrul poate fi de mai multe feluri. Cred că ar fi benefic un studiu asupra impactului pe care acest eveniment îl are asupra comunităţii din Galaţi. Trebuie să remarc încercarea de apreciat a organizatorilor, care au adus un spectacol într-o limbă străină, pentru a obişnui publicul cu această experienţă (mai ales după ce s-a renunţat la varianta internaţională). De asemenea, s-au susţinut trei workshop-uri: unul privind regia de teatru, coordonat de Radu Dinulescu, şi alte două pentru tinerii actori, conduse de Vladimir Găitan şi Virginia Rogin. Din păcate, din motive obiective, aceste ateliere au fost

Ligia STAN şi Marius CISAR în *Fazanul*

ţinute în umbră, fără să apară în programul Festivalului sau pe site, ci doar în câteva comunicate de presă de ultimă oră şi în reportaje postveniment.

Dar, în aceste condiţii, care este procentul de public nou, într-o sală de spectacol, la Galaţi? Ceea ce vreau să subliniez este necesitatea ca Festivalul să se reinventeze, să aibă o energie proaspătă; să nu fie doar entuziasm, ci şi ambiţie; adică, să crească din an în an, păstrându-şi în acelaşi timp dedicarea pentru un public restrâns, precum cel din Galaţi.

Festivalul s-a încheiat cu discursul directorului Cristian Gheorghe, care a mulţumit spectatorilor şi trupelor pentru prezenţă, iar apoi l-a invitat pe Vladimir Găitan, să înmâneze câştigătorilor premiile. Cu ocazia celei de-a XXV-a ediţii s-a început tradiţia decernării unui nou trofeu: Premiul „Mihai Mihail", în memoria actorului şi directorului Teatrului Dramatic „Fani Tardini". În acest an, el a fost oferit lui Dan Puric, pentru rolul *Ion* din spectacolul Teatrului Naţional din Bucureşti cu *Idolul şi Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu, în regia lui Ion Cojar, şi pentru întreaga sa activitate în lumea teatrală. Cea mai bună scenografie a fost considerată aceea a Vioarei Bara, din spectacolul *Gaiţele* de Alexandru Kiriţescu, de la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, în regia lui Radu Nichifor. Pentru cel mai bun actor în rol secundar a fost premiat Alexandru Dobinciuc, cu rolurile *Iacobaş/Benone* din spectacolul *Hai să ne despărţim*, scris şi regizat de Ion Sapdaru, la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani, iar în cazul celei mai bune actriţe în rol secundar, premiul s-a acordat *ex aequo* Ligiei Stan (pentru rolul *Maggy Soldignac*, din spectacolul *Fazanul* de Georges Feydeau, în regia lui Cristian Hadji Culea, la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov) şi Ramonei Gângă (pentru rolul *Margareta*, din acelaşi *Gaiţele*). Apoi, patru premii au mers către producţia Teatrului Dramatic „Fani Tardini" din Galaţi, *Peţitoarele* de Avksentii Tsagareli: pentru cel mai bun spectacol, cel mai bun actor în rol principal – Cristian Gheorghe, în rolul Prinţului Giovanotto Balanzone; cea mai bună actriţă în rol principal – Petronela Buda pentru rolul *Smeraldine*; premiul pentru cel mai bun regizor – Ion Sapdaru (premiu pe care l-a împărţit şi cu cealaltă montare a sa, *Hai să ne despărţim*). Iar publicul şi-a ales propriul spectacol favorit: *Fazanul* de Georges Feydeau, în regia lui Cristian Hadji Culea, venit de la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov.

Ei bine, până una-alta, Festivalul de Comedie de la Galaţi din acest an a „marcat" încă o ediţie şi s-a lăudat cu un maraton teatral, amintindu-ne cu fiecare ocazie că se prezintă cu 11 zile (aş spune, seri) de spectacole. Dar ne-au lipsit din ofertă o conferinţă, o lansare de carte, o întâlnire cu un regizor sau cu actorii, o expoziţie (evenimente care au fost prezente în alţi ani); ne-au lipsit şi cele trei scurte ateliere, care s-au desfăşurat mult prea discret. În schimb, spectacolele au stârnit râsul sau – unde nu – au adus măcar zâmbetul pe buze, fiecare după putinţă. Aşteptăm, anul viitor, cea de-a XXVI-a ediţie, cu mai mult spirit ludic şi cu ceva mai multă îndrăzneală din partea organizatorilor (sfidând impedimentele care vin odată cu demararea unui proiect: buget, ofertă teatrală, timpul prea scurt...), căci e păcat să se irosească toată voia bună şi dragostea pentru public de care dau dovadă de atâta vreme.

Festivalul Naţional de Comedie din Galaţi, a XXV-a ediţie. Director general: Cristian Gheorghe. Director artistic: Gabriel Constantinescu. Director administrativ: Tiberiu Cazan. Contabil şef: Paraschiva Ghimpu. Secretar literar: Mona Sandu. Marketing: Eugen Ungureanu.

Irina ZLOTEA

„Adunarea femeilor" – debut regizoral

Printre spectacolele înscrise în competiţia celei de-a XXV-a ediţii a Festivalului Naţional de Comedie de la Galaţi s-a numărat şi licenţa regizorului Cătălin Cucu: ***Adunarea femeilor*** de Aristofan, realizat împreună cu echipa Teatrului „V. I. Popa" din Bârlad. Astfel, în miezul unei zile de miercuri, spectacolul a umplut câteva rânduri în Sala Mare a Teatrului Dramatic „Fani Tardini" – atât cât s-a putut, luând în considerare ziua şi ora date... Totuşi, publicul restrâns nu a constituit o problemă pentru desfăşurarea reprezentaţiei.

Trebuie să salut cu bucurie opţiunea pentru comedie antică, fiindcă începusem să îi simt lipsa printre montările studenţilor de la regie (cel puţin în cadrul Universităţii de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale", în ultimii doi ani), ştiind cât de uşor te poate păcăli umorul, uneori grosolan voit, în care Aristofan îşi înfăşoară gândurile cât se poate de serioase. Iar Cătălin Cucu permite textului să existe, nu îl influenţează, dar nici nu îl marchează cu o notă personală. Astfel, acţiunea doar „se întâmplă", mizându-se pe forţa comică pe care aceasta deja o conţine, iar o mare parte din potenţialul comic al piesei rămâne neexploatat. Dialogul dintre personaje este rostit cu dificultate, iar „poantele“ îşi pierd efectul – poate şi din cauza lipsei de acomodare cu traducerea realizată de Alexandru Miran. O altă posibilă cauză ar fi absenţa densităţii relaţiilor dintre personaje, care creează spectatorului o senzaţie de situaţie forţată. Spre exemplu, întâlnirea secretă a femeilor din cetate, care deschide spectacolul, se scurge cu rapiditate şi lasă să îi scape multe nuanţe comice şi ironice. Totuşi, o scenă reuşită este aceea în care bătrânele cetăţii îşi dispută dreptul asupra unui *tânăr* (George Sobolevschi) care îşi vizitează *iubita* (Ramona Părpăliţă). Momentul creşte treptat, marcând pragurile comice, iar situaţia se dezvoltă într-un spectacol grotesc.

Scenele de grup funcţionează fără ritm, par lipsite de simbioză între membrii lor, trecând peste momente prea repede, fără să lase spectatorului timp să se bucure de prezenţa acestora pe scenă şi să înţeleagă situaţia pe deplin. Astfel, *Praxagora* (Petronela Ene), deşi este aceea care smulge frâiele cetăţii din mâinile bărbaţilor, nu se evidenţiază printre celelalte femei, ca prezenţă. Soţul ei, *Blepyros* (Gruia Nova Jr.), *cetăţeanul sceptic* (Sorin Ghiorghe) şi *cel entuziast* (Alexandru Savu) formează o comunitate pestriţă de bărbaţi lipsiţi de autoritate, uşor de *manipulat*, indignaţi totuşi, victime ale dreptăţii socotite de femei. De partea cealaltă este *Chremes*, care susţine cu ardoare noua orânduială, poate şi datorită înclinaţiilor sale mai speciale, redate cu mult umor şi măsură de Simon Salcă Jr.

De remarcat este scenografia realizată de Sandu Maftei. Casele sunt desenate pe panouri mobile, luna plină este atârnată de ştangă cu un fir la vedere, iar costumele sunt foarte colorate (roşii, verzi, albastre, maro), sugerând o lume desenată cu cretele, de un copil; un spaţiu la fel de naiv, ca şi ideea femeilor de a câştiga conducerea societăţii furând votul, iar nu dobândindu-l, şi apoi schimbând fără înţelepciune regulile cetăţii.

În completare vin scurtele momente coregrafice ale lui Beatrice Volbea, dinamizând acţiunea, menţinând acelaşi joc al elementelor greceşti.

Orgia finală nu ne înspăimântă nici pe departe, şi chiar am putea crede că personajele se bucură de această veselă adunare la focul sacru, în ciuda chipurilor ostenite ale soţilor care trebuie să se supună „obligaţiilor de Stat“. Dar nici belşugul mesei de sărbătoare nu este tocmai convingător şi nici desfrânarea nu este vizibilă în atitudinea celor prezenţi, mai ales că participanţii la serbare par chiar simpatici. Suntem înşelaţi de energia veselă şi optimistă a femeilor, ce aduc prea puţin cu nişte bachante. Poate exact în aceasta constă pericolul: o nouă tiranie, care pare inofensivă. Totuşi, scena se derulează din nou cu prea mare rapiditate şi sfârşitul vine brusc, surprinzând spectatorul. Poate că ar fi nevoie de o mai clară expunere a situaţiei, a haosului care se instaurează odată cu apariţia unui doritor de egalitate, fără chibzuinţă.

Această reprezentaţie a smuls câteva zâmbete, iar cei prezenţi au aplaudat şi au primit cu deschidere spectacolul. Problema este câtă vreme a rămas el în amintirea spectatorului...

Teatrul „Victor Ion Popa“ din Bârlad – *Adunarea femeilor* **de Aristofan. Regia: Cătălin Cucu. Scenografia: Sandu Maftei. Coregrafia: Beatrice Volbea. Cu: Petronela Ene (*Praxagora*), Gruia Novac Jr. (*Blepyros*), Sorin Ghiorghe (*Cetăţeanul sceptic*), Alexandru Savu (*Cetăţeanul entuziast*), Simon Salcă Jr. (*Chremes*), Irina Grăjdeanu (*Femeia crainic*), Ramona Părpăliţă (*O fată*), Geta Cacevschi (*Întâia bătrână*), Cătălina Rusu (*A doua bătrână*), Eudoxia Volbea (*A treia bătrână*), George Sobolevschi (*Un tânăr*), Oana Pavalache (*Servitoarea Praxagorei*). Data reprezentaţiei: 30 octombrie 2013.**

Cristian GHEORGHE, Lucian PÎNZARU, Florin TOMA şi Oana PREDA GHEORGHE

Irina ZLOTEA

Jocul de-a logodna

Ion Sapdaru a adus pe scena Teatrului Dramatic „Fani Tardini" din Galaţi unul dintre cele mai cunoscute texte ale georgianului Avksentii Tsagareli – ***Peţitoarele*** sau ***Hanuma*** (după titlul original) – şi a luat premiile pentru cel mai bun regizor şi cel mai bun spectacol, în cadrul celei de-a XXV-a ediţii a Festivalului Naţional de Comedie de la Galaţi. Povestea este o comedie de situaţie, care implică doi tineri îndrăgostiţi, un tată dornic de titluri nobiliare, un prinţ ruinat şi bătrân, dar cu chef de însurătoare, şi două peţitoare rivale – Smeraldine şi Fafarella –, care vor să-şi câştige reputaţia de cea mai bună „logoditoare" din regiune. Ei bine, de aici se produc – ca în orice comedie respectabilă – o serie de neînţelegeri şi încurcături, puse la cale de şireata Smeraldine, alături de cei doi amanţi.

Montarea cuprinde elemente de *Commedia dell`Arte*, însă fără a fi aprofundate. Numele pe care le poartă personajele (adaptate de Ion Sapdaru, care s-a ocupat şi cu traducerea piesei) este cel al măştilor (Pantalone, Colombina, Truffaldino, Brighella); observăm intenţia de a stabili un anumit tip de costum, în funcţie de personaj; şi avem şi o scenă de „păruială" în piaţa publică, în loc de bastonadă – dar actorilor li se cere mai puţin să îşi demonstreze flexibilitatea şi expresivitatea.

Decorul Lăcrămioarei Dumitraşcu, colorat şi degajat, este suficient pentru a sugera spaţiul, o continuitate firească a poveştii. Costumele sunt vesele şi felurite.

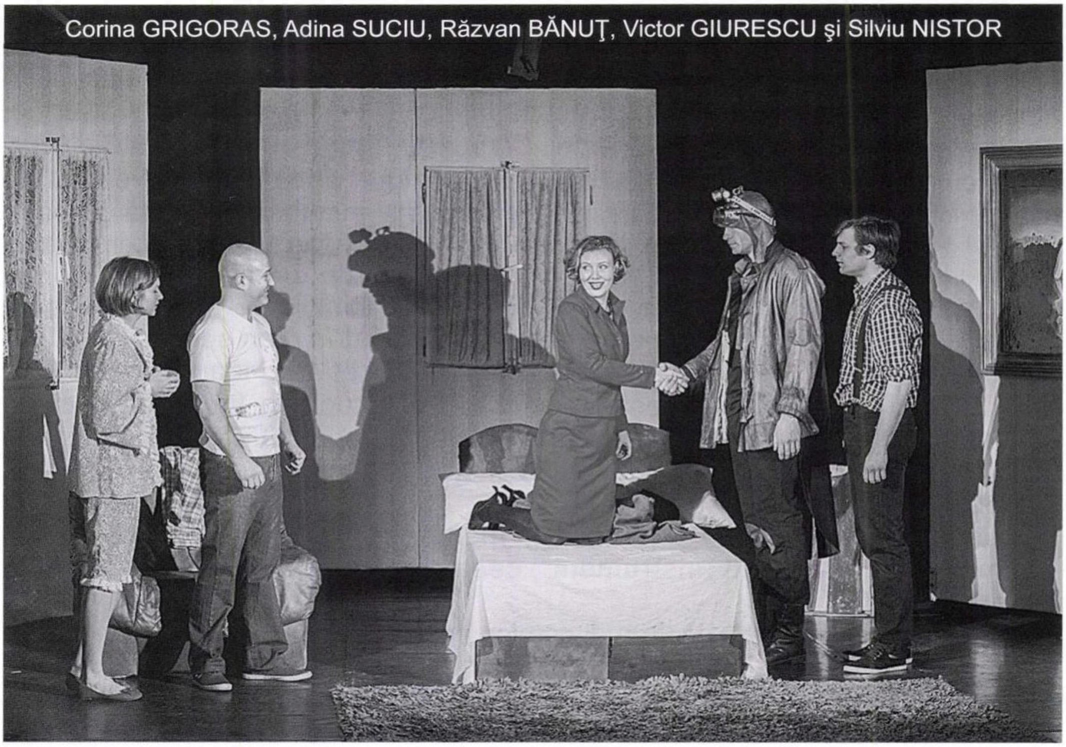
Spre exemplu, Prinţul Giovanotto Balanzone aminteşte de Il Capitano, dar aduce şi cu un clovn: poartă machiaj, burtă falsă şi o uniformă militară. De asemenea, bătrâna Serafina Bosca seamănă cu o figură a teatrului de păpuşi, cu exces de machiaj, perucă şi dinţi falşi. Pe de altă parte, Pantalone, Truffaldino, Batista şi cele două peţitoare sunt îmbrăcaţi în costume uni, fiecare având o culoare a sa. De pildă, la final, Pantalone şi mama lui, Batista, apar în ţinute în întregime aurii, iar tinerii miri – în haine complet albe. Vizual, spectacolul nu fascinează, dar oferă privitorului senzaţia că urmăreşte jocul unor paiaţe.

Nici în ceea ce priveşte actorii, *Peţitoarele* nu a ratat câteva premii – şi pe bună dreptate. Cel mai bun actor în rol principal a fost desemnat Cristian Gheorghe, un *Prinţ* cât se poate de vioi, în ciuda permanentei stări de ameţeală alcoolizată, şi de comic, în veşnica sa nehotărâre (ce să aleagă: averea sau fata?). Este falit, dar uită mereu acest lucru; are demnitate, dar cunoaşte şi preţul demnităţii sale. Petronela Buda primeşte şi ea premiul pentru cea mai bună actriţă în rol principal, cu *Smeraldine*, peţitoare ageră şi înfiptă, care face şi desface, cu isteţime, logodnele. Alături de ea, Oana Preda Gheorghe este *Fafarella*, o rivală care nu se dă în lături de la a-şi îmbrobodi clienţii. *Leandro* (Ciprian Braşoveanu) şi *Angela* (Cristina Uja) sunt potriviţi pentru a fi îndrăgiţi: doar sunt frumoşi şi îndrăgostiţi. *Brighella* (Aureliu Bâtcă) şi *Truffaldino* (Florin Toma) sunt servitorii supuşi (şi nu prea), care sprijină cauza ce le convine mai mult (banii în cazul unuia şi dreptatea în cazul celuilalt), dar sunt dezavantajaţi de abordarea lor cu prea puţină îndrăzneală. *Pantalone*, deşi îşi doreşte titluri nobiliare cu/la orice preţ, pare un domn cât se poate de respectabil, datorită lui Lucian Pînzaru, care – ca un om de afaceri veritabil – îşi păstrează calmul şi tactul, în negocierile pentru nuntă; şi, când nu îi mai ies socotelile, plăteşte oricât e nevoie. Sora Prinţului Giovanotto, *Colombina*, este realizată de Carmen Albu cu discreţie, fiind elementul necesar să susţină momentele comice, prin echilibrarea energiilor.

Dar unele dintre cele mai comice episoade aparţin unor personaje secundare. Nu pot omite intervenţiile pline de umor ale lui Vlad Ajder (*Poliţistul*), jocul bine punctat şi atent studiat al Svetlanei Friptu în rolul *Batistei* şi apariţia grotescă şi mult aşteptată a *Serafinei Bosca* (Elena Ghinea).

Deşi în montările mai vechi muzica are un rol important în desfăşurarea poveştii, de această dată regizorul a renunţat la o mare parte dintre momentele muzicale, optând pentru doar câteva cântece scurte, dar binevenite, interpretate de studenţii Răzvan Clopoţel, Corina Ivanov, Oana Mogoş şi Roman Gopşa. Spectacolul se dezvăluie, până la final, vesel şi colorat. Actorii se joacă cu personajele primite în grijă, dar sunt prea puţin provocaţi spre a se depăşi pe sine, în ciuda direcţiei de *Commedia dell`Arte*. Poate şi dintr-o serioasă chibzuire asupra tipului de pregătire necesar pentru acest gen… Dar, uneori, merită măcar încercat. Până una-alta, încurcătura din poveste se rezolvă cu bine: cu zâmbetul pe buze şi cu o ploaie de bani, la propriu (doar că banii sunt şi ei jucării), pentru a completa o seară plăcută la teatru.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini" din Galaţi – Peţitoarele **de Avksentii Tsagareli. Regia: Ion Sapdaru. Scenografia: Lăcrămioara Dumitraşcu. Aranjament muzical: Ciprian Braşoveanu. Cu: Petronela Buda (*Smeraldine*), Oana Preda Gheorghe *(Fafarella*), Cristian Gheorghe (*Prinţul Giovanotto Balanzone*), Ciprian Braşoveanu (*Leandro*), Carmen Albu (*Colombina*), Aurerliu Bâtcă (*Brighella*), Lucian Pînzaru (*Pantalone*), Cristina Uja (*Angela*), Florin Toma (*Truffaldino*), Svetlana Friptu (*Batista*), Elena Ghinea (*Serafina Bosca*), Vlad Ajder (*Poliţistul*), Răzvan Clopoţel, Corina Ivanov, Oana Mogoş şi Roman Gopşa (*Studenţii*). Data reprezentaţiei: 26 octombrie 2013.**



Corina GRIGORAS, Adina SUCIU, Răzvan BĂNUŢ, Victor GIURESCU şi Silviu NISTOR

Irina ZLOTEA

Ce se câştigă şi ce se pierde?

Într-una din zilele Festivalului de Comedie de la Galaţi, publicul a putut urmări un spectacol al Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ: ***Subpământeanul*** de Hristo Boicev, în regia lui Tudor Tăbăcaru. Reprezentaţia a fost aşteptată, de altfel, cu destulă încântare de către publicul care mai văzuse spectacole reuşite *à la* Piatra Neamţ. Şi nu se poate spune că nu ne-au înflorit ceva zâmbete pe chip, de câteva ori, de-a lungul spectacolului.

Povestea autorului contemporan este destul de cunoscută, mai ales că a mai apărut pe scenele din ţară. Într-o noapte, un oarecare Vasile, care locuieşte împreună cu noua lui iubită, Sonia, este „vizitat" de un străin, care îi donează o sumă impresionantă de bani. Acesta pretinde că provine dintr-o civilizaţie secretă, foarte bogată, ce datează din perioada persecutării creştinilor şi care locuieşte în galerii subterane şi intenţionează să îmbogăţească oamenii de la suprafaţă, unul câte unul, cu mici averi.

Spaţiul propus de Romulus Boicu ghidează spectatorul în poveste, fără însă să-l impresioneze. Scenografia îşi păstrează caracterul practic şi nu plusează pe artificiile pe care le-ar fi oferit cea de-a doua parte a textului, în reprezentarea „Lumii de Dincolo", dar nici nu suspendă acţiunea, fiind un element onest în construcţia poveştii.

În aceeaşi notă modestă ne sunt prezentate şi personajele. Viciate, superficiale şi în acelaşi timp comice, ele sunt jucate cu sinceritate de către trupa de la Piatra Neamţ, însă fără să fie decupate unele de altele cu suficient de multă acurateţe. Victor Giurescu oferă personajului său, *Vasile*, şiretenie şi avariţie, dar îl lipseşte de un strop de poezie. *Cleopatra*, „soţia-scorpie", este discordantă cu celelalte personaje (în sens comic, desigur) prin stridenţele de joc ale actriţei Adina Suciu, parodiind ifosele de artistă şi insaţiabila dorinţă de bani. Actorul Răzvan Bănuţ rămâne de preferat în rolul naivului, dar interesatului *Petru*, şi mai puţin în rolul lui *Iosif*, în care îşi pierde din intensitate. Corina Grigoraş, în rolurile *Sonia/Fata*, scapă cu uşurinţă atenţiei privitorului, cu toate că reprezintă un personaj cu semnificaţie, fiind lăsat în plan secund de-a lungul întregii acţiuni. Câştigătorul Galei „Hop" din acest an, Ioan Paraschiv, în rolul *Rem/Funcţionarul*, reuşeşte (păstrându-şi atitudinea firească, în ciuda absurdului situaţiei) să stârnească râsul, dar personajul său necesită mai multă prelucrare. De asemenea, Silviu Nistor (*Ilie/Vatmanul*) este impasibil, straniu, dar insuficient de implicat.

La final, spectatorului îi rămâne în memorie „orchestra" – adică echipa – şi mai puţin un anumit „instrument"; ceea ce, pe de altă parte, nu este un lucru tocmai rău.

Probabil că una dintre cele mai comice scene este cea în care personajele înnebunesc la vederea banilor (care niciodată nu sunt suficienţi) şi hotărăsc să pornească pe urmele lui Rem, în subteran. Umorul textului este punctat în mod special în prima parte a montării, iar privitorul este atras spre acţiune. Însă, în cea de-a doua parte, spectacolul îşi pierde din ritm, din energie, deşi aici ar fi cel mai bun prilej pentru experimentare, pentru joacă, în lumina onirică, suprarealistă, a textului.

Temele morţii, încremenirii sufleteşti, descompunerii fizice şi spirituale, tema visului şi a personajului straniu, ce se regăsesc în piesa lui Hristo Boicev, sunt extrem de ofertante, dar rămân doar ilustrate din punct de vedere regizoral. Poate că cercetarea mai detaliată a acestor elemente ar oferi mai multă consistenţă şi sens poveştii, odată pusă în scenă. Pe de altă parte, există o discretă trimitere la sensibilitate prin introducerea pasajelor muzicale pe parcursul montării şi prin simpla prezenţă (chiar şi insuficient pusă în valoare) a Soniei, care nu este nici lacomă, nici egoistă, ci simplă şi sinceră.

Fără ostentaţie, Tudor Tăbăcaru şi echipa Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ ne oferă o montare moderată şi corectă a textului *Subpământeanul*. Personajele mai sus amintite câştigă bani şi îşi pierd bucuria, aşa cum ni se întâmplă adesea în viaţa de zi cu zi, îşi pierd minţile şi se irosesc unii pe alţii, uitând că ceilalţi sunt tot ce au. Din fericire, în acea seară, destui au fost spectatorii care au simţit că au câştigat o întâlnire plăcută la teatru – cu o poveste, cu actori, cu emoţii – şi nu au constatat că au pierdut timpul.

Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ – *Subpământeanul* **de Hristo Boicev. Regia: Tudor Tăbăcaru. Scenografia: Romulus Boicu. Cu: Victor Giurescu (*Vasile*), Răzvan Bănuţ (*Petru/Iosif*), Ioan Paraschiv (*Rem/Funcţionarul*), Adina Suciu (*Cleopatra/Arhivarul*), Corina Grigoraş (*Sonia/Fata*), Silviu Nistor (*Ilie/Vatmanul*), Dan Covrig (*Voce Saşa*). Data reprezentaţiei: 20 aprilie 2013.**

Elisabeta POP

FEST(IN) PE BULEVARD

Cel mai tânăr festival

După cât de bine, de atent a fost organizată această primă ediţie a **Festivalului de Teatru găzduit de Teatrul Nottara**, ai putea crede că ea a fost pregătită, cam cum se pregătesc Festivalurile în Vest, cu un an-doi înainte.

De fapt, noua conducere a Teatrului, pe atunci interimară, criticul de teatru Marinela Ţepuş, chiar aşa a procedat, infirmând oarecum văicărelile celor care dau adesea vina pe bugetul sărac sau nesigur, când organizarea de fapt şchioapătă. E drept că nu poţi încropi mare lucru în niciun domeniu, dacă nu ştii pe ce te bazezi, dar iată că ea a ştiut cam ce buget are şi a organizat totul chiar cu un an înainte. Şi a făcut-o cu mână sigură, dovedind reale calităţi manageriale. Drept care a şi câştigat concursul pentru postul de manager, încă o dovadă că oamenii din breasla noastră(mai e şi Oltiţa Cîntec la Iaşi şi să n-o uităm pe Mariana Voicu, la Timişoara) se descurcă bine în asemenea situaţii dificile.

În 2012, decembrie, taman când gerul era cel mai mare, ea a invitat cronicari din toată ţara, a programat spectacole, colocvii, lansări de carte, etc., anunţând Proiectul acesta ambiţios al primei ediţii al unui Festival...tematic. CRIZA, Măria Sa Criza, a fost tema propusă, cuvânt ce, să recunoaştem, ne cam dă tuturor frisoane. Ideea, atent dezbătută de gazde şi de invitaţi, ni s-a părut tuturor foarte atrăgătoare. Să cauţi şi să şi găseşti piese legate de criză sub toate formele ei – financiară, morală, economică, identitară, de cuplu, etc. – nu e un lucru chiar atât de simplu.

Să te mai şi asociezi cu câteva teatre, în cadrul unui Proiect european, să joci apoi spectacolele rezultate din Proiect în ţările cu care colaborezi, iată încă un handicap greu de trecut într-o Românie în care criza e dublată , parcă, de o plăcere aproape sadică de a nu duce lucrurile la bun sfârşit, la care se adaugă o birocraţie care sperie de-a dreptul şi demobilizează. În plus, să mai ai şi curajul să comanzi o cercetare sociologică profesionistă, în vederea testării gustului şi interesului cetăţenilor capitalei pentru teatru, pentru cultură (lucru ce nu ţin minte să se mai fi comis la noi în ultimii 40 de ani, la nivel serios, nu cu mici chestionare completate în pauza spectacolelor şi care nu au nicio relevanţă)

Marinela Ţepuş ne-a comunicat atunci că i-a şi comandat Liei Bugnar o piesă pe tema propusă, adică făcuse primul pas spre tema Festivalului. Discuţiilor pe marginea spectacolelor Teatrului „Nottara", prelungite spre miezul nopţii, la un pahar de vin, sau cele legate de teatrul de bulevard sau de pe bulevard, cum e şi „Nottara"-ul, dezbateri incitante, care, dacă n-au limpezit total noţiunile respective, sigur au dat o temă de gândire şi de meditaţie, mai ales că ele au şi fost tipărite apoi într-un foarte frumos caiet-program. Şi, dacă am ajuns aici, nu pot să nu notez grija directoarei pentru afişele şi caietele-program ale teatrului, al căror conţinut bogat şi divers (portrete ale actorilor, dialoguri cu creatorii de spectacole, păreri ale criticilor, articole festive care îi prezintă pe artiştii sărbătoriţi în luna respectivă, etc. Se vede, cu alte cuvinte, că teatrul este condus de un om de condei, spre deosebire de alte teatre , conduse de manageri proveniţi din breasla artistică, ce-i drept, dar care nu prea pun preţ pe cele *scrise*, aşa că de-o vreme nu mai tipăresc

Scenă din *Leonida Gem Session*, regia Tompa Gábor

Foto: Biró István

caiete-program, uneori nici măcar fiţuicile cu distribuţia, negândindu-se cât de mult contribuie la educarea publicului lectura articolelor legate de spectacolul vizionat şi de creatorii săi.

Această primă ediţie a pus la dispoziţia publicului şase Secţiuni : cea mai importantă, Competitivă, cu tema anunţată, uşor glumeţ, „Criză teribilă, monşer!"; a doua :Secţiunea „Bulevardul comediei"; a treia, Secţiunea dedicată „Lansărilor de carte"; apoi, a patra „Colocviilor", a cincea „Spectacolelor-lectură" şi, în sfârşit a şasea, „Vedeta de lângă tine", dedicată aniversărilor de care am amintit.

În cadrul Secţiunii competitive şi-au dat întâlnire spectacole ale teatrelor invitate: Compania In Mobile din Grenoble , cu spectacolul *Povestea zăpezii negre* de Jean-Yves Picq, un spectacol gândit de Benoit Kopniaeff, un actor foarte interesant, profund, cu certitudine talentat, care, am înţeles , a fost şi „naşul" ideii de *criză* a Festivalului , colaborator plin de solicitudine al românilor.

Alături de el Juline Granje şi Clara Colle, la acordeon. Textul, cât se poate de incitant, cu o poezie aspră, face apel la conştiinţele adormite ale oamenilor, în general, incapabili şi indiferenţi, mai ales la destinul tinerilor, cărora nu li se pregăteşte cea mai atractivă planetă, în viitor. Din păcate , poate şi din cauză că textul, dens, nu putea fi urmărit în paralel cu jocul scenic, spectacolul n-a „prins" la public pe cât merita.

Sârbii din Vârşeţ (Teatrul Sterija) au venit cu un spectacol semnat de Stefan Sabici, al cărui titlu singur e un vers, poate.. „Băutorul de rouă" de Sanja Domazet, spectacolul fiind dedicat poetului de mare talent, Petru Cârdu. Spectacolul a avut şi poezie şi mister, el vorbind, cu mijloace uneori specifice mai degrabă teritoriului poematic, despre destinul artistului în general, dar şi al poetului Cârdu, modest,

FURNITURE
THE ART OF CENTRAL ASI
GUSTAV K

Foto: Ciprian Duica

Cerasela IOSIFESCU, Adrian VĂNCICĂ, Alexandru JITEA şi Luminiţa ERGA
în *Zeul măcelului*, regia Claudiu Goga

dar cu mult har, rămas să trăiască printre ai lui. Au jucat , cu sensibilitate, cu o dăruire rar întâlnită, rolurile deloc uşoare, actorii Marko Adzici, Otilia Pescariu, Monica Boldovina Bugle(cu bucurie am revăzut-o ,după câţiva ani, pe fosta noastră studentă eminentă de la Facultatea de Teatru – facultate azi dispărută – din Oradea). Apoi Mircea Omoran, Ionel Cugia şi copilul Bogdan Câta.

Teatrul de Dramă şi de Păpuşi din Vraţa(Bulgaria) a prezentat spectacolul cu piesa lui Pozsgai Zsolt *Liselotte şi luna mai* în regia lui Ventislav Asenov. Scenografia: Manuela Doicinova. Am reţinut montarea plină de dinamism , cu surprize de imagine la tot pasul şi jocul pasionat, energic, al unei actriţe de mare forţă dramatică: Jana Raşeva. A secundat-o cu dăruire, chiar dacă nu la acelaşi nivel artistic, colegul ceva mai tânăr, Konstantin Sokolov.

De la Viena , regizorul român plecat din ţară de mulţi ani, Ţino Geirun, a adus spectacolul cu piesa lui Georg Büchner, *Woyzeck* . Spectacolul se joacă la Viena cu succes – e drept, într-o sală cu locuri puţine – de vreo patru ani, dar în Festival el nu pare a fi întrunit adeziunea , mai ales a specialiştilor, deşi ce înseamnă oare „specialist“ în lumea artelor , când aici intervin gustul, cultura, dispoziţia chiar? Spectacolul, în care au evoluat în nota impusă de distanţare brechtiană, actorii Philipp Lernbas, Julia Prock-Schauer, Ingeborg Mamerler, Reinhold Gugler, George Gogitsch, Philipp Kaplan, David Igniatovic a fost primit , aş zice, poate pe nedrept, cu o anume răceală. Eu una am apreciat mai ales dialogul amoros, atent gândit de regizor, al protagoniştilor. O văzusem cu ceva timp în urmă , la Festivalul de teatru scurt de la Oradea, pe Julia Prock în spectacolul *Puşlamaua de la etajul 13*, piesa lui Mircea M. Ionescu, în regia aceluiaşi Geirun, şi am apreciat jocul ei de o tensiune aproape insuportabilă, într-un decor minimal, o plasă imensă , obiect concret de care s-a agăţat în o sută de feluri şi, în acelaşi timp, metaforă tulburătoare. Un succes cert, o actriţă remarcabilă.

Teatrul Ţăndărică din Bucureşti a adus un spectacol fermecător, de altfel şi cel care a întrunit adeziunea Juriului Festivalului (Juriu alcătuit din Emil Boroghină, Roxana Croitoru, Adrian Titieni, Constantin Paiu şi Radu-Alexandru Nica). Spectacolul *Candid* o adaptare liberă (chiar foarte liberă, dar ce contează, când rezultatul e un spectacol atât de frumos?) după Voltaire, a cucerit publicul care i-a răsplătit pe actori cu aplauze frenetice. Aventurile Cunigundei şi ale lui Candid, căutarea neobosită a dragostei, păpuşile jucând cu actorii, actorii cu păpuşile, conversaţia în toate limbile, ba unele şi inventate pe bază de sonorităţi cunoscute, temperamentul vulcanic, hazul, nebunia şi bucuria jocului s-au transmis integral sălii entuziaste.

Iată şi numele minunaţilor actori : Mihai Dumitrescu, Geo Dinescu, Liliana Gavrilescu, Roxana Vişan, Marin Fagu. Scenariul, regia şi animaţiile digitale: Cristian Pepino. Costumele :Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan.

Gazdele au adus în Festival, în premieră, spectacolul cu piesa promisă, comanda specială a Teatrului „Nottara“: *Matrimoniale*, a Liei Bugnar. Punct ochit, dar, se pare nu şi lovit.

N-am să fac acum cronica ce se va scrie despre spectacol, ceva mai amănunţit. Ceea ce pot eu să spun , aşa, mai pe fugă, ar fi că spectacolul regizat de Diana Lupescu a pus în valoare, cât se poate de bine, de corect aş zice, piesa pe care a primit-o. Ce alta putea face ? Matrimonialele, ca ştiri, sunt destul de ofertante, îşi au doza lor de pitoresc şi de surpriză. Lia Bugnar a luat însă excesiv din presa respectivă, cu alte cuvinte a adunat prea multe probleme, toate, ce-i drept, definind într-un fel sau altul , criza, ba mai şi adăugându-i câte ceva. Ei bine, acel câte ceva a fost prea mult. Dacă la început piesa e surprinzătoare, totul pare credibil, încet-încet se aglomerează ...crizele, îşi fac loc câteva potriveli neverosimile, aşa încât se ajunge chiar la un nemizat umor involuntar. Să aduci într-o singură piesă si problema sărăciei şi a cuplului în derivă şi a homosexualilor şi a femeii cu bani , în căutarea cu orice preţ a partenerului, chiar dacă acesta e cumpărat cu bani, a copiilor bolnavi săraci , ce nu pot fi trataţi în ţară, a colecţionarilor cam într-o ureche, a infidelităţii ce se dovedeşte până la urmă a fi sacrificiu, a , a, a... e prea mult. Între noi, am glumit spunând că Lia Bugnar n-a vrut să-i scape nimic, i-au lipsit totuşi câteva teme foarte la ordinea zilei : a corupţiei politicienilor, a şpăgilor curente şi a ţiganilor, să zicem.

Dacă piesa este aşa cum este, promiţătoare, dar excesiv de stufoasă, regizoarea ar fi trebuit, poate, cine ştie, s-o mai... ajusteze. La asta se pricep în teatrele din Occident dramaturgii. Taie şi nu ...spânzură, dar taie fără milă şi fac texte pentru scenă. Și aici ar fi fost necesar unul...

Cât despre jocul actorilor(scenografei , care e tot regizoarea – de ce, de ce , oare? – i s-ar putea reproşa jocul de lumini categoric redundant, pe replicile care vorbeau chiar despre...) pot spune că a fost unul ataşant, de unde se vede că interpreţilor le-au mers la suflet personajele.Uneori chiar prea...dar oricum, n-am văzut stridenţe care să deranjeze. Ce nu înţeleg eu însă, ca una care am lucrat mulţi ani în teatru, este cum de nu comentează creator, desigur, actorii, rolurile pe care le primesc. Cum de nu strigă ei primii, Stop, asta nu cred că poate spune sau face personajul meu. Nu. Ei tac veşnic şi joacă totul fără să crâcnească, când ar putea aduce ei singuri mici – sau chiar mai mari – observaţii , capabile să schimbe chiar traseul unei piese. De ce ???

Adrian NICOLAE, Nicoleta HÎNCU și Sorin MIRON în *Familia Tót*, regia Victor Ioan Frunză

După mine, au fost nu doar convingători, ci şi adorabili, toţi cei patru interpreţi ai ciudatelor personaje: Ada Navrot, Crenguţa Hariton, Lucian Ghimişi, Mihai Marinescu.

În deschiderea Festivalului s-a mâncat „teatru pe pâine" la propriu, Mihai Lungeanu organizând un moment plin de poezie la intrare, oferind spectatorilor şi trecătorilor nu doar fragmente de teatru, ci şi câte-o azimă, aducându-le aminte oamenilor de importanţa hranei spirituale. A fost apoi conferinţa lui Victor Ioan Frunză despre *Prejudecata genului minor*, consideraţiile sale de practician, dar, cum se dovedeşte şi de teoretician,despre aşa-zisul teatru minor, fiind complet false. Teatrul nu e decât de două feluri: bun sau prost.

Spectacolele de la sala „Horia Lovinescu", din Secţiunea „Bulevardul Comediei", au mizat pe dorinţa publicului de a vedea comedie. Aşa încât, în fiecare seară câte un spectacol a făcut deliciul publicului: Centrul Cultural pentru UNESCO „N. Bălcescu" a adus spectacolul *Famila Tót*, de Orkény István, în regia lui V.I. Frunză şi scenografia Adrianei Grand – o veritabilă bijuterie artistică – apoi, cum era şi firesc, spectacolele celelalte au fost ale Teatrului Nottara. Despre ele s-a scris, aşa că nu fac decât să le consemnez: *Nu vorbiţi cu actorii* de Tom Dudzick, regia :Diana Lupescu, *Metoda* de Jordi Galceran, regia :Theodor Cristian Popescu, scenografia: Ştefan Caragiu, *Mobilă şi durere* de Teodor Mazilu, regia: Alice Barb, scenografia: Dana Istrate. O iniţiativă absolut lăudabilă, aceea de readuce în atenţia publicului piesele unui dramaturg genial – Teodor Mazilu – piese care se dovedesc, ca la clasicul nostru Caragiale, de o actualitate care te sperie. Poate nu este chiar fără cusur propunerea regizorală a lui Alice Barb, dar spectacolul , aşa cum este, ne convinge iar şi iar de cum suntem noi, românii, de cât de puţin ne schimbă vremurile şi regimurile...Spectacolul merită o amplă cronică, serioasă, analitică.

A mai fost invitat, în afara competiţiei, spectacolul Teatrului Maghiar din Cluj, *Leonida gem session*, de altfel premiat la Festivalul de la Oradea , regia :Tompa Gábor, scenografia: Carmencita Brojboiu. Un spectacol cu totul special, care , având ca pretext geniala piesă a lui Caragiale, aduce în discuţie chestiuni grave... româneşti, ce ţin de o revoluţie anume, cea ştiută de noi, şi de implicaţiile românilor în ea. Înainte şi după...

S-au lansat cărţi apărute la Editura Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu": cele semnate de Mircea Morariu (*Mariana Mihuţ* şi *Ion Caramitru*), *George Dinică* a lui Constantin Paraschivescu, cartea Elenei Narti *O adolescenţă rusă*, dar şi cartea regretatului regizor Cristian Munteanu, *Jocul cu fantasme* (Editura Semne), apărută prin grija devotatei sale soţii, distinsa profesoară de la UNATC, Elisabeta Munteanu.

Una dintre secţiunile mult aşteptate a fost cea destinată Spectacolelor-lectură. De acest Proiect, care va continua pe tot parcursul anului (o colaborare demnă de stimă, cu UNATC şi cu Radioul), s-a îngrijit, impecabil, regizorul Mihai Lungeanu. S-au citit, în ambianţa plăcută de la Librăria Curtea Veche, cu ceaiuri bune în faţă, în prezenţa autorilor, piesele: *Fraţi de cruce* de Liviu Lucaci, *Închdeţi ziarele, vin aligatorii* de Petre Barbu şi *Animalul, acest om ciudat* de Mircea M. Ionescu. Au supravegheat (fiindcă despre mare regie nu poate fi vorba, nu?) lectura, atenţi şi...competenţi, regizorii Alexandru Mâzgăreanu, Cezarina Udrescu şi, respectiv, Mihai Lungeanu. Au citit actori ai Teatrului „Nottara" (Ion Haiduc, Ioana Calotă, Ion Grosu, ş.a.) şi studenţi sau masteranzi de la UNATC. Genul acesta de spectacol-lectură cu public mi se pare excepţional, el contribuind în mod evident, atât la descoperirea , la afirmarea unor dramaturgi, cât şi la ieşirea în public a unor tineri începători în ale scenei...

Secţiunea Colocvii, cu titlul hazliu, cum spuneam, „Criză teribilă, monşer!" a fost o reuşită certă.

Scenă din *Candid*, regia Cristian Pepino

Discuţiile , conduse cu aplomb şi pricepere de criticul Marina Constantinescu, despre Teatru în vreme de criză, despre Festivaluri şi organizarea lor, cu alte cuvinte despre NOI, despre Teatrul românesc de azi, au fost incitante şi la obiect. Am reţinut cele spuse de Emil Boroghină, de Constantin Chiriac, de Aura Corbeanu şi de Ştefan Oprea, în legătură cu învăţământul artistic , sau de către sociologul Alin Teodorescu. Şi, nu în ultimul rând, ba chiar în primul, comunicarea densă a criticului bulgar Nikolai Mladenov, fost ministru plenipotenţiar la Bruxelles, care, împreună cu soţia lui, o distinsă şi plăcută Doamnă Mladenov care ştia destul de bine şi ea româneşte, au Proiecte teatrale comune cu Teatrul „Nottara". Au surprins extrem de plăcut părerile atent gândite şi aşternute pe hârtie, ale Domnului Mladenov despre Criza europeană. Date statistice importante, consideraţii pertinente, propuneri.

De asemenea , concluziile Anchetei sociologice ale Înstitutului IMAS privind apetenţa pentru teatru a bucureştenilor a fost sincer aplaudată de cei prezenţi.

Un colocviu nu rezolvă gravele probleme ale vreunui Festival, dar măcar le pune pe tapet, le face cunoscute, poate vor ajunge astfel şi la guvernanţi.

S-ar cuveni, în final, să amintim numele tuturor celor care i-au stat alături directoarei Marinela Ţepuş, dar ei sunt prea mulţi, aşa că ne mulţumim cu o reverenţă pe care o facem tuturor pentru felul cum ne-au primit, pentru prietenia lor, pentru ospitalitate, pentru zilele plăcute pe care le-am petrecut în ambianţa Teatrului „Nottara". Nu peste tot, în ţară sau la Bucureşti, invitaţii sunt trataţi cu atâta plăcută atenţie. Sper să fiu în asentimentul colegilor mei când le adresez, tuturor, mulţumirile noastre.

Cât priveşte valoarea, aici se mai poate lucra. Dar pentru prima ediţie, lucrurile au stat bine. Normal, adică, dar în vremuri de criză ce mai e normal??

Mircea MORARIU

O shaorma teatrală

Matrimoniale de Lia Bugnar e ceea ce se cheamă un text „comisionat". Mai precis, i-a fost comandat scriitoarei de Teatrul „Nottara", spre a se ilustra astfel, printr-o piesă nou-nouţă şi printr-un spectacol asemenea, tema crizei, adică subiectul dramaturgic principal al primei ediţii a „Fest(in) pe Bulevard", un nou festival de teatru, creat de instituţia de spectacole de pe Magheru.

Lia Bugnar a executat comanda hiperconştiincios. Aşa cum numai un ucigaş profesionist îşi duce la capăt însărcinările. Ştergând din textul ei orice urmă de teatru autentic. Într-o partitură a cărei reprezentare prin spectacol nu durează mai mult de 80 de minute, a adus vorba despre mai toate crizele din lume. Trecute, prezente şi viitoare. Aşa că *Matrimoniale* m-a dus cu gândul la poveştile de odinioară despre cenzură şi cenzori. Despre acei cenzori ce refuzau bunul de tipar ori înscenarea unui anume text, fiindcă îi lipsea problema internaţională, problema luptei pentru pace, aceea a înfrăţirii între popoare, cea a ilegaliştilor, cea a rolului conducător al partidului, cea a femeii fericite, cea a uteciştilor, cea a importanţei citirii zilnice a *Scânteii*. Şi altele, şi altele. Spre a se preveni eventualele reproşuri, în multe texte problemele erau cumulate: nimic nu scăpa nebifat, *actualitatea* fiind totală, *plenar* reprezentată.

Desigur, vremurile s-au schimbat. Cenzorii au dispărut, iar Lia Bugnar nu agreează teatrul cu inserţie în politic şi social. Dar, ca să nu i se reproşeze că nu a scris o piesă *cu de toate*, o veritabilă *shaorma teatrală*, a făcut din *Matrimoniale* un hiperscenariu telenovelistic. Care porneşte de la un concurs la mâna unei femei putred de bogate, rea şi fără scrupule, concurs demarat prin rubrica de anunţuri de la nu ştiu ce site ori ziar, şi ajunge la felurite nefericiri: lovituri ale sorţii şi lupta cu fatalitatea; durităţi şi vulnerabilităţi; tratamente şi salvări posibile, dar pe bani grei, la mari clinici din străinătate; natalitate şi copii nedoriţi şi abandonaţi; lebede ocrotitoare şi homosexuali cu suflet; gigolo de nevoie, cu suflet tandru şi spirit de sacrificiu; ş.a.m.d., ş.a.m.d., ş.a.m.d.

După un început calm, onest, relativ previzibil, meşteşugăreşte scris, cu câteva replici din care – ca să fiu cinstit – recunosc că nu lipseşte nici savoarea, nici poanta, nici inspiraţia, piesa devine un veritabil *blitzkrieg* împotriva teatrului, de pe urma căruia e cu neputinţă ca Lia Bugnar să nu fie solicitată de toate televiziunile din România. De la Pro TV la Kanal D, de la Antena 1 la Acasă TV şi Euforia TV. Plus TVR 1, ce li s-a asociat, datorită debordantei inteligenţe şi gustului pentru dulceţuri zaharisite ale conducătorilor de strânsură politică ai postului public. Dar, cum Lia e doar una, iar televiziunile româneşti specializate pe prostioare de amor sunt multe, lupta pentru mâna generatoare de minuni a scriitoarei se anunţă acerbă. Cu atât mai mult cu cât, la doar câteva ore de la premieră, Lia Bugnar a şi beneficiat de „binevoitoarea" promovare pe facebook a unor importante criticiţe ale momentului. Promovare şi criticiţe cărora, desigur, dramaturga nu le-a rămas nici măcar 24 de ore datoare. Tot pe facebook. Semn că nu numai *Matrimonialele*, ci şi *Epistolarele* nu sunt în criză; ba, din contră: se reinventează, cu sprijinul noilor mijloace de comunicare.

Regizoarea Diana Lupescu a făcut tot ceea ce era omeneşte de făcut cu respectivul text. Ca şi instituţia producătoare, de altminteri. Ca şi cei patru actori din distribuţie: Ada Navrot, Crenguţa Hariton, Lucian Ghimişi, Mihai Marinescu. Numai că, de unde nu-i, nici Dumnezeu nu cere! Orgoliul meu nemăsurat de critic fără cusur în rău ar fi cerut însă mai mult chiar decât Dumnezeu. Ce anume?

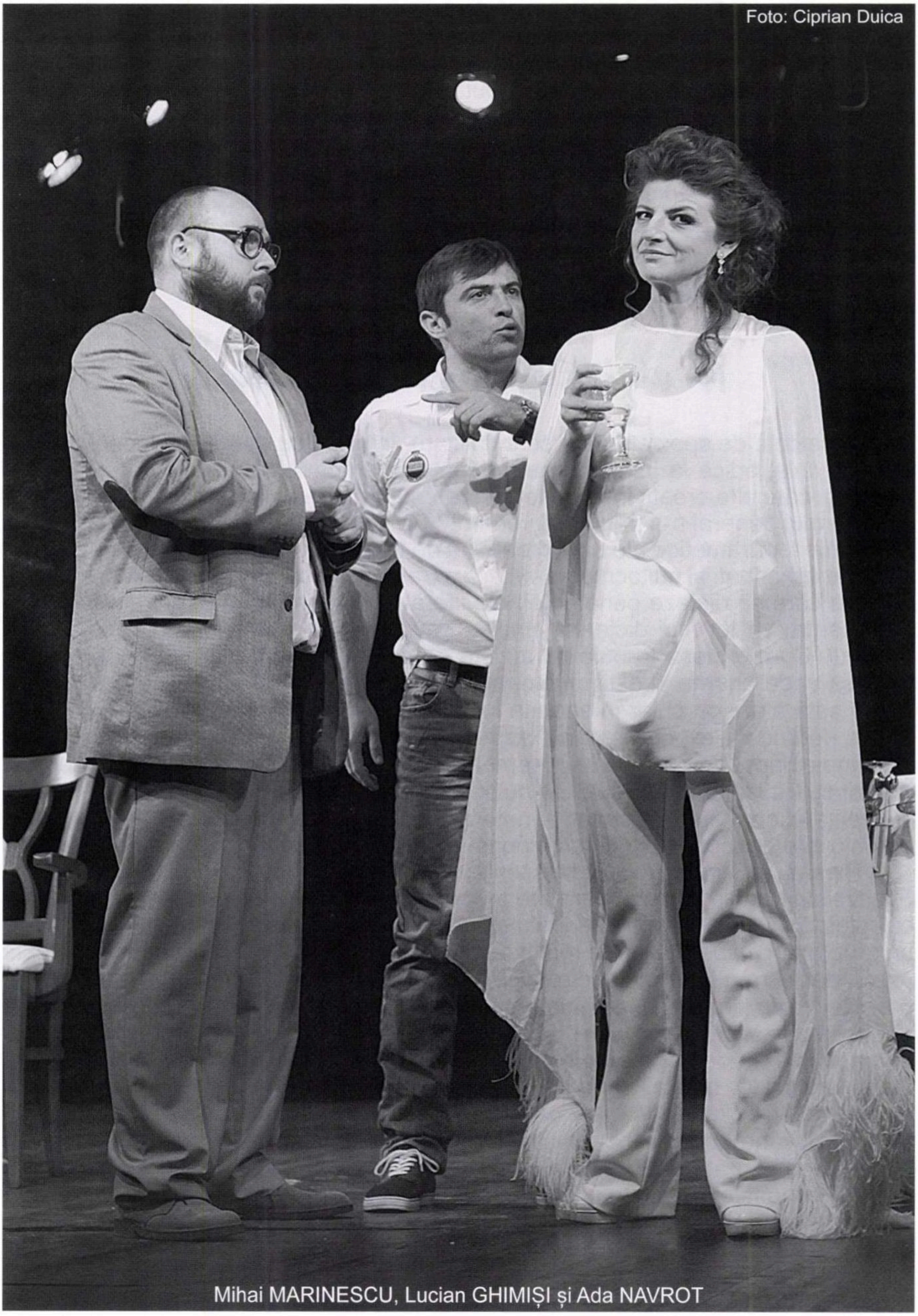


Foto: Ciprian Duica

Mihai MARINESCU, Lucian GHIMIȘI și Ada NAVROT

Soluţia radicală. Recursul la alternativă. *Tout court*: nemontarea textului şi trimiterea lui spre expertiză şi dreaptă întrebuinţare forurilor televizionistice, mult mai competente în materie de ghiveciuri scenaristice şi sentimentale decât Teatrul „Nottara". Şi care nu au nimic de pierdut. Nici măcar la capitolul prestigiu.

Teatrul „Nottara" – Matrimoniale **de Lia Bugnar. Regia, scenografia şi ilustraţia muzicală: Diana Lupescu. Cu: Ada Navrot (*Eva*), Crenguţa Hariton (*Mira*), Lucian Ghimişi (*Tibi*), Mihai Marinescu (*Zaharia*). Data premierei: 17 octombrie 2013.**

Nicolae PRELIPCEANU

În vizită la bogata doamnă

În calitate de spectatori, ne scandalizam, în urmă cu două-trei decenii, la piesele *pe linie*, adică la acelea create după reţeta comandată de partid. Câţi *Miei turbaţi* şi câte alte creaţii în spatele cărora se întrezărea vreo indicaţie preţioasă a secretarului general n-a trebuit să vedem!? Ca să nu mă întorc la *Cetăţile de foc* şi la surorile lor dramatice ale anilor teatrului de tip Davidoglu... Ei bine, astăzi lucrurile s-au schimbat, şi nu tocmai. *S-au schimbat*, pentru că nu mai există un secretar general care să dicteze până şi temele literaturii (şi, fireşte, ale teatrului); *nu tocmai*, pentru că tot mai dictează cineva: cel căruia unii îi spun, ipocrit, *măria sa publicul*. Cum o piesă trebuie să reziste pe scenă cât mai mult, *tovarăşul public* vrea să vadă anume chestii, acolo, pe scenă. Şi, mai mult decât atât, alături de *măria* asta a sa, ori chiar în spatele lui, stă vreo indicaţie despre care n-ai putea spune de unde – exact – emană. Astfel, pe scenă trebuie să vezi – pentru public – dramele unor oameni obişnuiţi (oameni bogaţi şi cruzi, sau dimpotrivă, generoşi), iar ceilalţi îi suflă dramaturgului că nu se poate fără puţină SIDA, fără puţină homosexualitate: doar suntem cu toţii – hetero şi homo – egali în drepturi, ba chiar uneori un cuplu de monosexuali (*sic!*) poate fi mai uman decât unul de ambe sexe.

Piesa Liei Bugnar, jucată pe scena de la subsolul Teatrului „Nottara", în cadrul Festivalului cu titlu cam imposibil de pronunţat şi mai ales de reprodus grafic pe un calculator obişnuit, în word, se intitulează simplu ***Matrimoniale*** şi înfăţişează lumii un grup (mic) de persoane, în relaţiile anunţate în titlu sau pregătindu-se de aceste relaţii, dar care adună multe dintre cele enunţate mai sus, şi încă ceva pe deasupra. Ne trezim în faţa unei situaţii greu de imaginat în realitate (nu-i nimic, arta depăşeşte realitatea), în care doi bărbaţi răspund sau corespund dorinţei unei doamne extrem de bogate de a se căsători şi sosesc la întâlnirea unde persoana avea să decidă, fireşte, numai pentru unul dintre ei. Până aici, doar o sugestie îndepărtată de *Vizita bătrânei doamne*, sugestie care se întăreşte abia mai târziu, spre final, când bogata doamnă pune o condiţie de film american, pentru a salva fetiţele siameze ale unuia dintre cuplurile deja existente. Cu multă abilitate – pe care i-o cunoaştem din alte scenarii pentru scenă –, Lia Bugnar acumulează situaţii contemporane şi comportamente de azi. Cei doi bărbaţi sunt diametral opuşi: unul cam frust şi repezit, celălalt mai intelectual, cu o profesie care te face să cazi pe spate (dar şi un şal dintre cele la modă azi chiar la bărbaţi), şi anume veterinar specialist în... lebede. Bănuit de rivalul său de a „juca în altă ligă", adică la homo-

Mihai MARINESCU, Ada NAVROT, Crenguța HARITON și Lucian GHIMIȘI

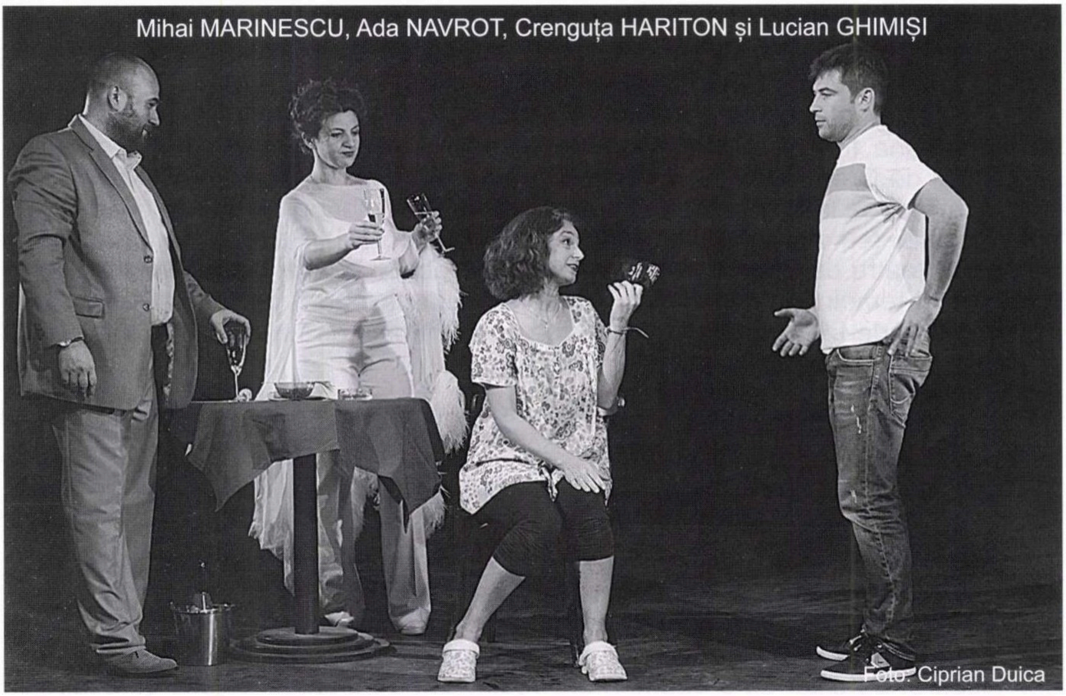


Foto: Ciprian Duica

sexuali, cel de-al doilea chiar îşi mărturiseşte această apartenenţă, dar abia mai târziu, când vine rândul (telenovelistic, de altfel) intrării în scenă (vorba vine, numai cu numele) a copilului abandonat şi crescut de cuplul de homosexuali (din care unu pe doi este în scenă şi concurează la mâna bogatei doamne). Mă rog, până la urmă, ca totul să fie OK (nu-i aşa?), se dovedeşte că nici mama care şi-a abandonat copilul la naştere – una şi aceeaşi cu bogata doamnă, dar înainte de îmbogăţire – nu a făcut-o cu intenţia de a scăpa de el, ci pentru că îşi imagina că, după o sarcină de şase luni, nu a dat naştere unei fiinţe vii; aşadar, îl credea mort, cu atât mai mult cu cât era convinsă că a luat şi SIDA, de la cel cu care concepuse copilul; un magician indian (chiar aşa!). Cel de-al doilea pretendent la mâna ei se dovedeşte a fi gata însurat, ba având şi două fetiţe siameze (pe care le-am semnalat mai sus), şi având mare nevoie de bani pentru a le opera la Londra, căci altfel trebuiau să o sacrifice pe una dintre ele. Situaţie înduioşătoare, la care inima bogatei doamne nu dă semne că s-ar încovoia, aici plasându-şi ea condiţia: le duc pe fetiţe la Londra, dar o iau pe una dintre ele, plus pe tatăl ei. Sfârşitul este o cascadă de dezvăluiri, aşa cum şi cer regulile teatrului, mai ales ale aceluia de bulevard, bazat mai mult pe subiecte tari, impresionante, decât pe mijloace mai subtile. Aici, ca-n telenovele, apare (e un fel de a spune, căci doar se vorbeşte despre ea) fetiţa salvată a mamei neîncrezătoare, azi bogată, i se dă numele (Leda, cum altfel?) şi aflăm că e pusă la păstrare, în Suedia, spre a nu putea fi revendicată de mama naturală. Acolo, în Suedia, este alături de mama-bărbat (mamul?), adică de iubitul veterinarului, cel care, urmărind o lebădă lângă un lac, a descoperit fetiţa aproape moartă de frig, pe când aceasta avea deja vreo patru ani. Povestea ar fi putut fi spusă de un Dickens sau de un Hugo (aceasta nu e o înjurătură la adresa piesei), desigur fără restul de conotaţii moderne (sida, homosexualitatea etc.). În schimb, fantezia autoarei e debordant modernă: personajul mai frust – tatăl fetiţelor siameze –

are o colecţie de claxoane, dar nu de claxoane oarecare, ci de claxoane celebre, cum ar fi cel al automobilului în care a murit Isadora Duncan, sau al aceluia în care a murit Lady Di, sau cel al maşinii lui James Dean.

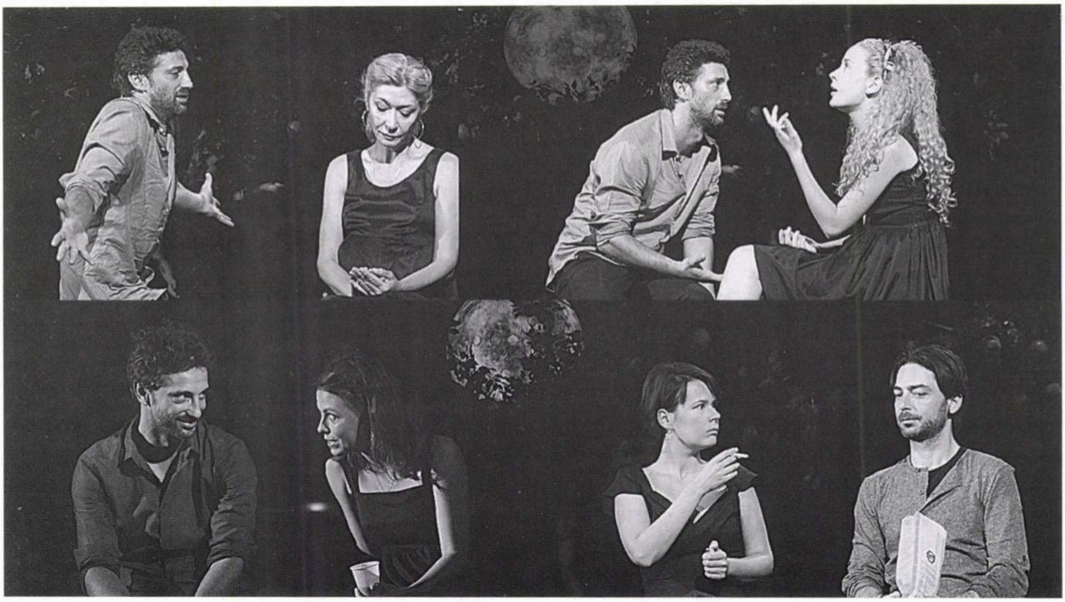
Piesa e jucată, corespunzător subiectului, de Ada Navrot, nuanţată şi subtilă ca-ntotdeauna, frust şi cu haz de Lucian Ghimişi, mai intelectual de Mihai Marinescu şi sensibil de Crenguţa Hariton. Sigur, cea care conduce balul e Ada Navrot, dar nici ceilalţi nu se lasă mai prejos, avându-şi momentele lor, în care trec la pupitrul spectacolului (ca să mă exprim precum crainicii sportivi). Spectacolul, numai bun pentru un teatru de (pe) bulevard, o să aibă probabil public, căci şi la premieră a fost bine şi temeinic aplaudat. Nu mai adaug „în picioare", pentru că spectatorul bucureştean de teatru se ridică în picioare, ca împins de-un arc, la orice final cu aplauze; la concerte, lumea e mai nuanţată.

Un pic Don Juan

Aşa îţi vine să spui la sfârşitul acestui spectacol – altfel, amuzant până la un punct –, cu o poveste la bază care nu se prea susţine. Un tânăr poet, autor al unei cărţi de succes, ba chiar best-seller (ceea ce este o exagerare, căci ştiut este că poeziile nu mai fac bestseller-uri de multă vreme), se tot culcă cu tot felul de fete şi domnişoare, ba chiar cu o doamnă din vecini; şi nu numai că o face cu dezinvoltură, dar se trezeşte că trei dintre ele au rămas gravide în acelaşi timp. Asta e povestea din piesa lui Rajiv Joseph, autor american de origine indiană, care se bucură – cică – de succes cu piesa lui. Junele poet şi profesor la Columbia University din New York (iar nu la Universitatea din Columbia, cum ne spune traducătorul prin gura eroului) are ideea năstruşnică de a le reuni pe cele trei victime la el acasă, pentru a le face cunoştinţă şi a le prezenta situaţia, din care altfel fiecare n-ar avea habar decât de un fragment. Aici, autorul face o greşeală de construcţie: cele trei amante se întâlnesc o dată şi fac scandal, fiecare în felul ei, dar el le mai pune o dată să apară ca invitate la cină, când, iarăşi, sunt surprinse să se vadă, cu aerul că nu s-au mai întâlnit niciodată. În fine, să admitem că sunt cele două feluri de a prezenta o singură seară şi că asta e o inovaţie postmodernă...

Oricum ar fi, piesa pare cam trasă de păr, cu toată povestea ei – altfel, desigur, plauzibilă –, iar reprezentarea ei, în viziunea regizorală a lui Cristi Juncu, caută logica. Spectacolul trenează multă vreme (povestea fiind mai mult epică, în ciuda deselor exemplificări dramatice) şi se mai întinde puţin spre final, când eroul nostru, dezorientat şi părăsit de toate cele trei (ba chiar patru, şi o să vedeţi imediat de ce) mândre, pare a nu mai şti încotro să o ia. Lasă că s-a culcat şi cu viitoarea soţie a celui mai bun prieten al său (căruia trebuia să-i fie cavaler de onoare la nunta cu ea) şi, dându-se pe faţă şi această aventură, îşi pierde şi unicul sprijin în viaţă: amicul din copilărie.

În rolul armăsarului-poet a fost ales Andi Vasluianu, căruia i se şi strigă (chipurile, din public) încă de la început „Eşti drăguţ", astfel încât în sală se naşte o rumoare pozitivă pentru eroul nostru. Personajul este înfăţişat ca un cuceritor de alt tip decât obişnuitul Don Juan, obsedat să se culce cu toate femeile cât de cât apte pe care le întâlneşte; el este unul – nu-i aşa, poet – mai nesigur pe sine, dar împins chiar de victimele sale spre... păcat. O studentă de-a lui sare pur şi simplu pe el, parcă într-un fel de explicaţie pentru ce i se întâmplă şi cu celelalte. Totul se petrece într-un decor oarecum paradiziac, în grădina cu un pom atotacoperitor, cu



Andi VASLUIANU cu Catrinel DUMITRESCU și Diana ROMAN (sus)
Andi VASLUIANU cu Laura VASILIU și Irina VELCESCU cu Dan BORDEIANU (jos)

fructe roşii şi rotunde, care pot fi luate drept mere, la rigoare. Aici e grădina unde o ameţeşte pe vecina sa, şi tot aici e şi spaţiul interior unde se petrec toate întâlnirile amoroase şi mai dramatice de mai târziu. În rolul doamnei din vecini o putem vedea pe Catrinel Dumitrescu, în cel al studentei pe Diana Roman, amicul este jucat de Dan Bordeianu, iar celelalte fiinţe sunt jucate de Cristina Florea (sau Laura Vasiliu?) şi Irina Velcescu. N-aş putea spune ceva rău despre interpretarea cuiva din această distribuţie, şi asta pentru că actorii au făcut tot posibilul ca lucrurile să pară cât de cât normale, realiste etc. etc. Spre deosebire de autorii noştri tineri, Rajiv Joseph nu se înghesuie să bage cuvintele prohibite, decât exact atunci când tensiunea creşte destul ca rostitorul să nu mai caute eufemismele. Iar actorii o fac cu o naturaleţe remarcabilă. Decorul, dincolo de mărul atotacoperitor, dezvăluie şi-o lună care-şi schimbă lumina şi umbra după scena care se joacă sub ea, manevrată chiar de mâna fetelor care-l tot vizitează pe Don Juanul nostru.

Într-un sens, astfel de piese fac bine teatrului, atrăgând spectatori, dar în alt sens poate că-i dăunează, pentru că unii dintre cei atraşi ar putea crede că teatrul nici nu este altceva decât atât: să ne spună o istorioară amuzantă, prin intermediul unor actori şi actriţe drăguţi şi simpatici, şi gata. Spectacolul din seara aceea, de la „Nottara", a fost amuzant şi plăcut, iar dacă nu te-ai întreba la sfârşit *ei şi?*, atunci totul ar fi perfect. Felia de realitate, poetizată puţin în sensul învechit al acestui cuvânt, ar ajunge – şi chiar ajunge – pentru cei care se mulţumesc cu distracţia uşoară. Şi cum, probabil, a lor e lumea, totul rămâne OK. Aşa cum, apăsat, se spune astăzi chiar şi în limba franceză, şi – fireşte – şi în româna vorbită liber.

Teatrul „Nottara" – Un pic prea intim **de Rajiv Joseph. Traducerea: Bogdan Budeş. Regia şi ilustraţia muzicală: Cristi Juncu. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Coregrafia: Attila Bordás. Cu: Andi Vasluianu (*Tom*), Cristina Florea/Laura Vasiliu (*Jen*), Catrinel Dumitrescu (*Maureen*), Diana Roman (*Becca*), Irina Velcescu (*Franny*), Dan Bordeianu (*Seth*). Data premierei: 28 septembrie 2013.**

FESTIVALUL TEATRELOR DUNĂRENE

Zeno FODOR

Fenomenul Giurgiu

Până de curând, când am fost invitat la **Festivalul Teatrelor Dunărene**, nu ştiam prea multe despre ce se întâmplă la Teatrul din Giurgiu, care mai nou poartă numele marelui cărturar (giurgiuvean de origine) Tudor Vianu.

Ajuns acolo, am descoperit un adevărat fenomen: într-un oraş relativ mic, capitala celui mai sărac judeţ din România, un mic teatru de proiecte, fără o trupă proprie (are doar 24 de angajaţi: conducere, tehnicieni de scenă, personal administrativ şi de întreţinere), şi-a asumat, cu bani puţini dar cu multă dăruire, o sarcină grea dar extrem de nobilă: din 2010, de când director este cunoscutul şi apreciatul dramaturg Mircea M. Ionescu, programul pe care acesta l-a stabilit pentru instituţie, „Giurgiu – Cetatea dramaturgiei româneşti", este respectat cu stricteţe. Într-adevăr, dintre premierele montate de atunci, 25 au fost piese româneşti (aproape toate contemporane, unele prezentate în premieră absolută, semnate de regulă de dramaturgi de certă valoare, precum Dumitru Radu Popescu, Teodor Mazilu, Ion Băieşu, Tudor Popescu, Dinu Grigorescu, Viorel Cacoveanu, Val Butnaru, Mircea M. Ionescu şi alţii), una a fost din dramaturgia contemporană bulgară (în cadrul unui incitant proiect româno-bulgar, realizat în colaborare cu teatrele din Ruse şi Silistra), iar una, inspirată din Goldoni, a fost un spectacol de *Stand up comedy*.

Tot de la preluarea conducerii de către M.M.I., a fost lansat şi Concursul anual „Dramaturgie în doi" (la care au fost primite aproximativ câte 20 de manuscrise la fiecare ediţie de până acum), piesa distinsă cu premiul I fiind montată la Giurgiu încă în cursul aceleaşi stagiuni.

Ca o recunoaştere a contribuţiei esenţiale la promovarea dramaturgiei româneşti contemporane, Teatrul „Tudor Vianu" a fost distins cu o Diplomă de Onoare a Uniunii Scriitorilor, iar în acest an, în zilele Festivalului Teatrelor Dunărene, în ospitalierul spaţiu al „Cafenelei Artiştilor" din Teatrul giurgiuvean, s-au desfăşurat lucrările Colocviului Naţional de Dramaturgie „Mircea Ghiţulescu", prezidate de Horia Gârbea, preşedintele filialei de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor – prilej cu care dramaturgi şi oameni de teatru au dezbătut (aplicat şi cu temeinicie) starea actuală a scrisului teatral românesc, aducând şi valoroase idei pentru o mai bună promovare a acestuia în luminile rampei. Dintre ele, voi aminti doar una, care mi se pare cea mai importantă: adoptarea unei legi prin care teatrul care montează o piesă românească nouă, sau una mai veche dar de o valoare deosebită, să primească o subvenţie specială, în plus faţă de bugetul obişnuit.

În acest climat – pe care nu am nicio ezitare să-l consider un fenomen în viaţa teatrală din România, prin unicitatea, valoarea şi importanţa sa –, cea de-a XVI-a ediţie a Festivalului Teatrelor Dunărene a fost un succes. În 6 zile au fost prezentate 16 spectacole, dintre care 6 din străinătate (Austria, Ungaria, Serbia, Bulgaria) şi 10 din România. Cel puţin şase dintre aceste spectacole au fost deosebite.

Nu mor pescăruşii când vor porcii mistreţi de Mircea M. Ionescu, montată de Teatrul „Tudor Vianu", în premieră absolută, special pentru acest Festival, este o piesă dură, de o vehemenţă uneori mai curând gazetărească, dar foarte adevărată, cinstită, scrisă cu patimă şi în acelaşi timp cu luciditate, despre situaţia umilitoare în care se află azi teatrul românesc, despre cum e privită de afaceriştii de carton cultura română în general. În rolul *Actorului* al cărui teatru a fost desfiinţat, pentru că aparent nimeni nu mai are nevoie de el, Ion Haiduc este excelent. Pledoaria lui pentru frumuseţea şi necesitatea teatrului în viaţa oamenilor este zguduitoare şi emoţionantă, înălţătoare şi convingătoare. Maria Teslaru – în rolul bogătaşei cinice şi practice, pentru care banul este noua religie a lumii, teatrul fiind un moft depăşit – i-a fost o parteneră redutabilă. Înfruntarea lor, bine condusă regizoral de Vlad Stănescu, încrâncenată, bine ritmată şi nuanţată, a fost secundată cu succes de Violeta Teaşcă şi Alexandru Georgescu (acesta din urmă, cu câteva exagerări care ar trebui temperate).

O altă premieră absolută, oferită tot de Teatrul „Tudor Vianu“, a fost *Soţia prietenului din puşcărie* de D. R. Popescu. În primul rând, este de salutat faptul că mai există cineva care se gândeşte la D.R.P. – cel care, deşi acum este ignorat aproape total de teatrele noastre, continuă să scrie neabătut piese pe care le publică, şi care rămâne în continuare un dramaturg extrem de important (poate cel mai însemnat pe care l-a avut teatrul românesc în ultimele cinci decenii). Cele trei personaje ale acestei drame (care se mai intitulează *Adela şi Damian* sau *Testamentul lui Iuda*) prezintă, cu o precisă analiză psihologică şi a relaţiilor interumane, frământările şi caznele *Adelei* (foarte sensibilă în derutarea, lupta lăuntrică şi frângerea ei – Violeta Teaşcă) între soţul închis (care nu apare în scenă) şi prietenul acestuia, *Damian* (Vasile Toma – sigur pe sine, radiind forţă şi încredere, dar fără o veritabilă combustie interioară), de care Adela se îndrăgosteşte. Mica lor „fericire“ este zdrobită însă de *Victor*, un fel de mafiot plin de bani, odios în spatele bonomiei prefăcute, care consideră că poate face tot ce vrea şi aşteaptă ca toţi să i se supună (foarte bun Mircea Bodolan, afişând un profund şi nuanţat cinism, dublat de o veselie ce-ţi dă fiori).

Teatrul Românesc din Szekszárd (Ungaria), trupă particulară, formată din doar două persoane (Ildikó Frank – actriţă şi Florin Ionescu – actor şi regizor), a prezentat o bine realizată şi mult apreciată de public variantă a piesei *Prah*, jucată deja cu succes pe mai multe scene din România. Comedie tragică despre bucuria şi disperarea pe care le poate naşte, într-un cuplu de oameni sărmani, câştigarea lozului cel mare, piesa lui György Spiró (unul dintre cei mai apreciaţi dramaturgi maghiari din zilele noastre) le-a prilejuit celor doi artişti împlinirea unui spectacol emoţionant, lucrat cu migală, alternând nuanţele fine şi izbucnirile temperamentale (care la Florin Ionescu ar mai trebui nuanţate), momentele dramatice şi cele comice, într-o curgere firească a poveştii, cu inteligente ruperi de ritm şi pauze cu suspans.

Un spectacol-poem i-a fost dedicat – sub titlul *Băutorul de rouă* – marelui poet Petru Cârdu, de către Scena Română din Vârşeţ (secţie a Teatrului Naţional „Sterija“), pentru înfiinţarea căreia acest ales scriitor a luptat cu înverşunare şi pe care a condus-o, ca director artistic, până în ultima zi a vieţii. Scris de Sanja Domazet (cu multe inserţii din poeziile lui Petru Cârdu şi ale prietenului său de suflet, Nichita Stănescu, ca şi din textele lui Emil Cioran, de care scriitorul româno-sârb era apropiat) şi pus în scenă de Stefan Sablici, spectacolul reliefează, cu sensibilitate şi fior, destinul dramatic al celui căruia i-a fost ursit „să scrie pe aripile fluturilor“ şi să dea strălucire literaturii române din Serbia.

Teatrul „Sava Ognianov“ din Ruse a prezentat un excelent spectacol cu *Medeea*, în care textul este o mixtură perfect unitară din Euripide, Jean Anouilh şi Theodor Dreyer. Adaptarea şi regia aparţin lui Petăr Dencev. Corul – trei femei în costume moderne de piele – ne prezintă ce înseamnă tragedia şi ne vorbesc despre zbaterile oamenilor supuşi Destinului implacabil. Urmează apoi povestea Medeei, femeia înşelată, care constată că sacrificiile şi credinţa ei au fost răsplătite cu trădarea de către bărbatul iubit. Marea actriţă Mariana Krumova, cu părul ei arămiu ca o flacără, este pătimaşă, având o forţă tragică extraordinară: simţi că în Medeea ei „ura creşte ca o lupoaică“, pentru că bărbatul cu care s-a contopit total („Eu sunt tu“ – îi spune ea lui Iason) a părăsit-o şi se pregăteşte să se căsătorească cu alta. Acum, ea se simte mai hotărâtă şi mai puternică decât oricând în dorinţa feroce de a se răzbuna pentru umilinţa şi nedreptatea suferite. Iason, deşi o iubeşte încă pe *Medeea*, simte că trebuie să se despartă de această femeie, alături de care viaţa sa, guvernată ce-i drept de o dragoste înfocată şi frenetică, a fost extrem de complicată – un adevărat haos –, el năzuind spre o existenţă simplă, clară, liniştită, creatoare. Înfruntarea lor este teribilă, dură, plină de ardoare, trăită la intensitate maximă. Finalul – în care Medeea, acum liniştită, calmă, lucidă, îşi ucide copiii, după care se sinucide bând otravă – este minunat realizat: urmăreşti momentul cu înfiorare şi cuprins de o puternică emoţie. După asta mai urmează, ca un epilog, declaraţia lui Iason cum că vrea să clădească o lume nouă – cuvinte primite de către Cor (comentator al întâmplărilor şi reprezentant al oamenilor obişnuiţi) cu râsete batjocoritoare. Cine să creadă că lumea se va schimba în bine?! Un spectacol de mare frumuseţe estetică, la care a contribuit şi coregrafia lui Marin Udvarev, fiecare mişcare, gest şi atitudine fiind precis gândite şi executate.

Piesa lui Mircea M. Ionescu *Puşlamaua de la etajul 13*, jucată deja în multe teatre din ţară şi din străinătate, a fost prezentă în Festival în montarea lui Geirun Ţino de la Teatrul „Pygmalion“ din Viena şi i-a prilejuit tinerei şi foarte talentatei actriţe Julia Proch-Schauer un tulburător *one woman-show*. Interpreta, extrem de mobilă atât în redarea gândurilor şi sentimentelor, cât şi în folosirea mijloacelor externe de exprimare scenică, redă – cu temperament, cu gravitate, cu naivitate, cu poezie, şi întotdeauna cu maximă sinceritate – disperarea unei generaţii (adolescenţii de 13–15 ani) care se vede nebăgată în seamă, neînţeleasă, părăsită de cei dragi, însingurată, şi căreia îi este silă – tot mai multă silă – de viaţa pe care o trăieşte, aşa că nu găseşte altă soluţie decât sinuciderea. Gest care pentru ea înseamnă izbăvirea, urcarea la cer, în timp ce noi, ceilalţi, rămânem captivi pe pământ.

Am mai văzut, fără a fi impresionat în mod deosebit: *Slugă la patron*, adaptare modernă după Goldoni (Teatrul „Tudor Vianu“), *Năzdrăvăniile năzdrăvanului Petăr* de Pancio Pancev (Teatrul Dramatic din Vidin, Bulgaria), *Şarpele în iarbă* de Alan Ayckborn (Teatrul „Fani Tardini“ din Galaţi), *Variaţiuni enigmatice* de Eric-Emmanuel Schmitt (Centrul Cultural Judeţean Călăraşi, Trupa „Aurel Elefterescu“), *De când te aştept* de Orlin Dyakov (Teatrul „Tudor Vianu“, spectacol realizat în cadrul „Proiectului dunărean româno-bulgar“).

Din păcate, ajungând la Giurgiu numai în a doua zi a Festivalului, n-am văzut patru spectacole despre care am auzit multe lucruri bune: *Făt-Frumos şi prinţesa bulgară* (dramatizare după basme româneşti şi bulgare de regretatul regizor Vili Perveli Nikolov, care semnează şi regia, spectacol montat în cadrul „Proiectului dunărean româno-bulgar“), *Puşlamaua de la etajul 13* de Mircea M. Ionescu (spectacol cu păpuşi şi actori „pe viu“ al Teatrului de Păpuşi din Silistra, Bulgaria), *Luna abţibild* de Carmen Dominte (piesă distinsă cu Premiul I la ediţia din 2012 a Concursului „Dramaturgie în doi“) şi *Vizitatorul* de Eric-Emmanuel Schmitt (Teatrul „Nottara“ din Bucureşti).

În timpul Festivalului, în „Cafeneaua Artiştilor“ au avut loc lansări de carte şi vernisajul unei expoziţii de pictură a artistului bulgar Plamen Monev – manifestări care au întregit un program bogat, variat şi (în cea mai mare parte) de elevată calitate artistică.

FESTIVALUL DE TEATRU „TOMA CARAGIU"

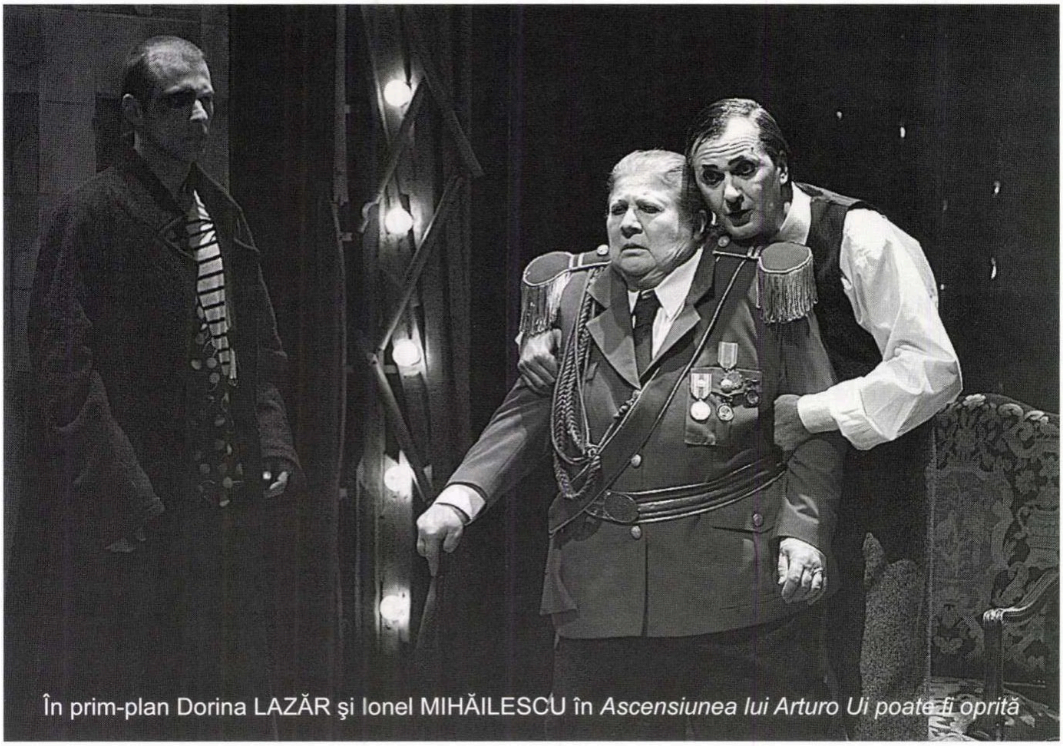
Liana ORNEA

Festivalurile supravieţuiesc

Aflat la a treia sa ediţie, **Festivalul Teatrului „Toma Caragiu"** din Ploieşti tinde să instituie o tradiţie. Deşi la doar câteva zile după Festivalul Naţional de Teatru din Bucureşti, reuniunea de la Ploieşti îşi conturează an de an un profil distinct şi îşi delimitează locul propriu în mişcarea festivalieră românească.

Anul acesta, Festivalul s-a deschis cu premiera oficială a *Sufletelor moarte*, dramatizarea lui Mihail Bulgakov după romanul lui N. V. Gogol, în regia lui Alexandru Dabija – al cărui spirit ludic impregnează şi acest spectacol, dându-i ritm şi poezie. Asistăm la un episod din viaţa lui Cicikov, eroul romanului, aflat într-un moment critic: după ce a pierdut la cărţi şi şi-a risipit toată averea. În încercarea de a se reîmbogăţi, îi vine ideea năstruşnică să cumpere mujici morţi, care nu au fost şterşi încă de pe listele de recensământ, şi apoi să-i strămute în altă gubernie, unde pământurile se repartizează gratis. Astfel, ar putea lua un împrumut considerabil de la Stat. Aşa că începe să viziteze diverşi moşieri, de la care să cumpere sufletele moarte. Aici, scenografia Andradei Chiriac funcţionează perfect. La fiecare conac, apar bannere cu chipuri de ţărani, poze vechi, ca din albumele de familie. Reacţiile moşierilor variază: de la a-i da pe gratis, până la a cere o sută de ruble pe cap de decedat. Cicikov e trădat de un prieten, fost coleg de şcoală, beţiv şi cartofor, care mai înfloreşte povestea cu nişte bani falşi, moment în care tot oraşul e cuprins de frenezie şi imaginaţia locuitorilor dă în clocot: apar zvonuri că Cicikov ar vrea sa o răpească pe fata guvernatorului, că ar fi Napoleon deghizat, că ar fi falsificator, tâlhar, spion, anchetator. Dacă, până acum, Cicikov era diavolul însuşi, acum toţi locuitorii apar diabolici, îndreptăţind ideea regizorului că diavolul nu este o persoană, ci o preocupare, un fenomen. De unde ideea de a distribui şapte actori care să-l joace pe Cicikov – actori care, apoi, joacă oficialităţi sau alte personaje. În fiecare locuitor, femeie sau bărbat deopotrivă, există şi câte un Cicikov, diavolul fiind o trăsătură comună tuturor. Trupa Teatrului „Toma Caragiu" funcţionează ca un ceasornic, în încercarea deloc uşoară la care o provoacă regizorul. E un spectacol de trupă, din care însă se remarcă Ioan Coman, Ionuţ Vişan şi Ada Simionică, în scene mai întinse şi mai solicitante.

Platonov, de la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu, în regia lui Alexandru Dabija, se joacă în decorul rafinat şi funcţional al lui Dragoş Buhagiar. Piesă de tinereţe a lui Cehov, ea anunţă teme pe care autorul le va dezvolta în scrierile de mai târziu. Platonov e prototipul lui Cehov de intelectual rus ratat, idealist în tinereţe (numele personajului nu e întâmplător ales, ci oarecum ironic), perorând întruna, la maturitate, despre idei înălţătoare, dar veşnic incapabil să pună vreuna în operă; un limbut steril, plin de bune intenţii, care însă nu-l pot smulge din mocirla unei existenţe lâncede, plicticoase şi, până la urmă, inutile. Atrase de discursurile lui înflăcărate, femeile îşi pierd capul, dar el le iubeşte platonic (*sic!*), încearcă să le reziste, se luptă cu propriile-i pasiuni, dar sfârşeşte prin a le ceda, ceea ce îi distruge deopotrivă pe toţi. Platonov nu e un Don Juan: nu-şi face un scop din cucerirea femeilor; e doar o victimă a lor şi a sa.



În prim-plan Dorina LAZĂR şi Ionel MIHĂILESCU în *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*

Scenă din *Copilăria lui Enescu*

În montarea de la Sibiu, Alexandru Dabija propune un Platonov detaşat, liniar, dominat mai degrabă de băutură decât de sentimente. Personajul, coerent în interpretarea lui Nicu Mihoc, se însufleţeşte doar în scena cu Sofia Egorovna (Ofelia Popii), semn că încă mai crede în idealurile tinereţii: într-o posibilă ridicare din colb, în salvarea sufletului, dar numai pentru ceilalţi – pentru EA, în niciun caz pentru el. În schimb, relaţia lui cu Anna Petrovna (Serenela Mureşan) e foarte firav construită, încât aproape că nu se justifică declaraţia ei patetică de la sfârşit. O prezenţă vie, care se reţine, e Saşa (Cendana Trifan), care se remarcă prin puritatea şi căldura sufletească pe care le transmite.

Unul dintre punctele forte ale Festivalului a fost, neîndoielnic, *Şcoala nevestelor*, venit de la Târgu Mureş, în regia şi adaptarea lui Cristi Juncu – spectacol de o minunată prospeţime. Reuşita se datorează în primul rând retraducerii şi adaptării textului de către Cristi Juncu. Acesta a ajuns la o formulă curgătoare, în limbajul zilelor noastre, în versuri, astfel încât de multe ori se auzea mai întâi din sală (pe mai multe voci) cuvântul ce avea să vină, după o mică pauză din partea actorilor.

Subiectul, binecunoscut, e inspirat din *commedia dell'arte*: tomnaticul Arnolf vrea să se însoare cu juna sa pupilă, care iubeşte – evident – un tânăr de vârsta ei. Planurile lui Arnolf sunt dejucate şi, în final, tinerii se căsătoresc. În ciuda faptului că subiectul e arhicunoscut şi pe canavaua lui s-a tot construit, spectacolul (regie, decor, costume, jocul actorilor) este de o modernitate uimitoare. Contrastul dintre formă şi conţinut e anunţat, pe dos, în prima scenă, de către Nicu Mihoc – care, într-un costum de epocă Ludovic al XIV-lea (îl poartă numai în prima apariţie), spune bancuri cât se poate de contemporane, cu soţi încornoraţi. Totuşi, scenele servitorilor (foarte expresivi Csaba Ciugulitu şi Anca Loghin) sunt o trimitere limpede la commedia dell'arte, prin compoziţia lor şi prin jocul actorilor. E de remarcat verva lui Nicu Mihoc (în rolul Arnolf), care este aproape tot timpul pe scenă, scoţând în evidenţă valenţele comice ale textului, printr-o frazare perfectă.

În ultima seară, Teatrul „Odeon" a adus în faţa publicului ploieştean *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, parabolă explicită a ascensiunii lui Hitler, creată de către Bertolt Brecht. Regizorul Dragoş Galgoţiu propune un spectacol estetizant, cu imagini fastuoase, care pune în valoare toţi actorii trupei, chiar şi pe cei cu roluri foarte mici. Dar cel în jurul căruia se organizează întreg demersul regizoral – revelaţia acestui spectacol – este Ionel Mihăilescu, actor complex (şi complet), de o expresivitate corporală remarcabilă, integrată perfect stilului de mască, expresionist, în care Galgoţiu şi-a gândit spectacolul. Ionel Mihăilescu construieşte portretul unui dictator umanizat – ceea ce e şi mai periculos –, care mimează naivitatea, generozitatea şi chiar candoarea.

Ediţia din acest an a Festivalului „Toma Caragiu" a propus spectatorilor şi un spectacol de teatru-dans, *Derdiedans*, creat de Florin Fieroiu împreună cu trupa Teatrului German din Timişoara – o propunere curajoasă, ce poate descumpăni un public care aşteaptă o poveste şi asistă, în schimb, la mişcări descompuse, care induc o stare, dar se cer descifrate (ceea ce nu e întotdeauna foarte uşor).

În fine, o altă o propunere ingenioasă au fost spectacolele muzicale pentru copii ale Teatrului „Odeon" în colaborare cu Compania de Teatru „Clasic e fantastic": *Copilăria lui Enescu* şi *Copilăria lui Mozart*. Acestea au ca scop iniţierea copiilor în universul muzicii clasice – iniţiere interactivă, ceea ce captează atenţia şi îi bucură nu doar pe cei mici.

Chiar dacă mai săracă decât cele din anii dinainte, ediţia din acest an a Festivalului „Toma Caragiu" merită salutată cu bucurie, pentru că supravieţuirea unui festival în asemenea „cumplite vremuri de acum" este aproape un miracol.

Nicolae PRELIPCEANU

Suflete vii

Cât de viu trebuie să fii ca să poţi scrie o capodoperă ca ***Suflete moarte***! De câte ori citesc această – repet – capodoperă, mă gândesc aşa. Nu e o soluţie de lectură: e simpla expresie a unei admiraţii fără margini pentru părintele – nerecunoscut – al absurdului.

La vederea – integrală – a spectacolului pe care l-a făcut Alexandru Dabija la Ploieşti cu piesa ivită de Mihail Bulgakov din capodopera gogoliană, aş fi putut spune asta despre mai multă lume: întâi despre regizor, apoi despre fiecare dintre actorii cărora li se pun în spate multele roluri (fiecăruia, câte patru-cinci) din această creaţie gogolo-bulgakoviană. Şapte dintre cei nouă actori sunt, pe rând, Cicikov, într-un vârtej pe care l-a mai animat cândva Andrei Şerban, la Sibiu, în *Pescăruşul* lui Cehov. Ce *Cicikov* face Clara Flores: o revelaţie! Ce *Cicikov* face Ada Simionică: altă revelaţie! Ce *Mavră* face Ioan Coman (cum să-i mai zic, că de revelaţii...?)! Aş putea s-o ţin tot aşa, într-o exclamaţie de bucurie, dar încerc să-mi revin la raţiune.

Spectacolul pe care-l construieşte Alexandru Dabija cu excelenţii actori de la Ploieşti este, desigur, o parodie. Dar nu tot parodie este şi procedeul lui Gogol? Atunci? Nu ne mai rămâne decât o explicaţie, de altfel sugerată mai sus: absurdul. Absurdul gogolian este cel pe care-l continuă regizorul şi actorii (a nu se citi *actorul şi sălbaticii*), în cheie comică modernă. Este o comedie dezlănţuită, cu gesturi extreme, cu îngroşări ale personajelor: vezi *Koróbocika* uluitoare şi de neuitat a Adei Simionică, vezi *guvernatorul* lui Karl Baker, vezi şi *Sonicika* Clarei Flores, vezi tot spectacolul...

Se poate numi şi parodie, acest mod de abordare a unei poveşti celebre (poate cam uitată azi – cum se cade să facă mai toţi oamenii recenţi, cu cei care i-au pus pe direcţie), deşi nu e numai atât. Este o comedie curată, pură şi simplă, pentru cei care vor să vadă aşa ceva; este satira teribilă a unei lumi, pe care Bulgakov o subliniază schimbându-i finalul. După câte îmi amintesc eu. În finalul lui Gogol, Cicikov îi lasă pe toţi cu buzele umflate – şi mai ales pe Sonicika, fiica guvernatorului, cu care urma să se însoare proaspătul îmbogăţit cu mii de suflete moarte (adică de iobagi care nu mai trăiau, dar nu erau nici şterşi din registrele civile) –, iar la Bulgakov, probabil ca să accentueze corupţia clasei stăpânitoare din Rusia ţaristă, Cicikov ajunge totuşi la închisoare, dar îi mituieşte pe guvernator şi ai lui, şi scapă. Câteva dintre personajele din oraşul de provincie unde se petrece totul se întreabă, la un moment dat, dacă nu cumva şi ele au ceva din Cicikov; asta, ca să se dea spectatorului mură-n gură subtila sugestie gogoliană. Tot mură-n gură, dar mai discret, dă şi personajul povestitorului, introdus de Bulgakov şi păstrat în această versiune regizorală (personaj pe care primul regizor al piesei, Stanislavski – aflu – l-a suprimat, şi bine a făcut, deşi el nu deranjează), unde e un motiv comic în plus.

Te întrebi cu ce ochi citeşte un artist ca Alexandru Dabija un text, abia după ce-l vezi întruchipat pe scenă; te întrebi ce rezerve imense de imaginaţie are omul acesta în el – sau, mai precis, ce cunoaştere adâncă a lumii şi a teatrului, a oamenilor şi a personajelor are el –, văzându-i transfigurările scenice precum aceasta, după Gogol–Bulgakov. Răspunsul nu trebuie dat: el este evident. Mai bine ai mai urmări o dată spectacolul, căruia parcă văd că o să i se găsească cine ştie ce fisură, de către vreun critic preţioscusurgiu, când de fapt el a fost o încântare de la un capăt la altul, fără vreun moment de slăbiciune, nici din partea actorilor şi nici din partea regiei.

Scene din spectacol

Totul s-a desfăşurat – cel puţin în spectacolul pe care l-am văzut eu, în deschiderea ediţiei a treia a Festivalului de Teatru de la Ploieşti – într-un ritm pe care-l simţeai, ca spectator, a fi exact cel care să materializeze ce-i trecuse prin cap regizorului, în momentele lecturii şi după aceea. În programul de sală, Alexandru Dabija mărturiseşte că lui i se pare că aceşti oameni sunt manevraţi de diavol: „De multe ori m-am întrebat ce formă pot lua oamenii – noi le mai zicem şi personaje – la care se uită Bulgakov prin ochii lui Gogol. Nu am găsit un răspuns liniştitor. Mi s-a întărit, în schimb, convingerea că avem, în *Suflete moarte*, o perfectă descriere a diavolului. Diavolul, aici, nu e o persoană sau un personaj, ci o preocupare. Un soi de a alege să faci ceva. Aşa cum un pictor alege să-şi facă autoportretul în loc să picteze orori imaginare. E ceva, uneori, jucăuş şi tandru.“

O fi diavolul, n-o fi diavolul, măcar în spatele acestor oameni, ale acestor fantome, în fond? Sigur este că ele sunt extrem de vii şi de mobile în spectacolul lui Alexandru Dabija, unul dintre proiectele (ca să vorbim în spiritul epocii pe care o trăim) cele mai originale ale acestei stagiuni (până acum, din câte am văzut eu). Să nu-i uităm pe toţi aceşti actori absolut minunaţi, chiar dacă nu am putut să le menţionez tuturor numele. Ei sunt cuprinşi de acelaşi vârtej cu toţii, încât mai-mai că nu-i poţi desprinde unii de alţii – ceea ce, poate, şi intenţionează regizorul când îi pune pe mai mulţi să joace acelaşi rol; şi nu numai al lui Cicikov („Nozdriov: Cred că toţi avem ceva din Cicikov.“). Văzut prin ochii unui spectator, acest spectacol este un eveniment.

Teatrul „Toma Caragiu“ din Ploieşti – Suflete moarte **de Mihail Bulgakov după N. V. Gogol. Traducerea: Izolda Vîrsta. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Andrada Chiriac. Cu: Clara Flores (*Pavel Ivanovici Cicikov*), Sonicika (*Fiica guvernatorului, Pliúşkin*), Cristina Moldoveanu (*Pavel Ivanovici Cicikov, Povestitorul, Anna Grigorievna, Soţia guvernatorului, Mávra*), Florentina Năstase (*Pavel Ivanovici Cicikov, Sofia Ivanovna, Mijúev*), Mihaela Popa (*Pavel Ivanovici Cicikov, Secretarul, Manílova, Manílov*), Ada Simionică (*Pavel Ivanovici Cicikov, Povestitorul, Koróbocika Nastasía Petróvna*), Karl Baker (*Pavel Ivanovici Cicikov, Povestitorul, Selifán, Guvernatorul, MacDonáld Kárlovici, Sisói Pafnutievici*), Ioan Coman (*Povestitorul, Selifán, Nozdrióv, Mávra*), Ilie Gâlea (*Povestitorul, Selifán, Mihaíl Semiónovici Sobakievici*), Ionuţ Vişan (*Pavel Ivanovici Cicikov, Povestitorul, Selifán, Manílov, Procurorul*). Data reprezentaţiei: 7 noiembrie 2013.**

Mircea MORARIU

Din mici nimicuri

Plouă cumplit în cel mai recent spectacol al lui Radu Afrim. La fel cum plouă şi în textul dramaturgului australian Andrew Bovell, ***Când ploaia se va opri***, tradus în limba română de Vlad Bîrzanu şi montat pentru a doua oară, în ultimul an şi jumătate, de regizor. A făcut-o mai întâi (şi cronicile spun că a făcut-o foarte bine) la Rezidenztheater din München; o face acum, într-un superb, incitant, neliniştitor spectacol, la Teatrul „Toma Caragiu“. Un spectacol care poate că nu trebuie neapărat în primul rând înţeles, ci mai degrabă simţit. Iar dacă totuşi de înţeles e vorba, lucrul acesta se cuvine să se petreacă nu

Oxana MORAVEC şi Ioan COMAN

instantaneu, nu „din prima“, nu obligatoriu în sală, nu într-un *aici şi acum* al reprezentaţiei, ci (şi) mai încolo, atunci când tu, spectator, trebuie să pui ordine în potopul de vini, sinucideri, morţi şi abandonuri ce au marcat, în Anglia şi în Australia, preţ de vreo 80 de ani, povestea unei familii. Să pui ordine şi să îţi pui întrebări. Despre tine, despre adevărurile, despre făţărniciile, despre minciunile tale. Despre adevărurile şi falsurile din viaţa celor ce te înconjoară. Despre lucruri mari şi despre nimicuri. Despre obligaţia de a te autojudeca şi dreptul altora să te judece pe tine.

Plouă cu ploaie, plouă cu peşti din cer, plouă cu secrete bine ascunse, în textul lui Andrew Bovell. Secrete care, iată, ies acum la iveală. Cândva, în 2039, un tânăr pe nume Andrew Price vrea să îşi viziteze tatăl adevărat, pe Gabriel York. Un bărbat pe care Andrew nu l-a mai văzut demult, pe care nici nu îl ştie foarte bine şi de la care vrea să afle cine e el. El, Andrew. El, Andrew, care are curajul confruntării, un curaj niciodată avut de strămoşii lui. Care s-au ascuns în muţenie, au tăcut precum peştii. De aici simbolul repetabil-obsedant al ciorbei de peşte, de aici simbolul la fel de recurent al vopsitului pereţilor ca încercare de ascundere a poveştilor şi întâmplărilor nefericite, tragice, „ruşinoase“ din trecut.

Gabriel York îşi invită fiul la masă, însă la puţină vreme după ce a lansat invitaţia îşi dă seama că nu are nimic de mâncare în casă. Pe neaşteptate, din cer cade un peşte. Şi aşa începe rememorarea. Aşa îşi face loc adevărul. Când mai calm, mai temperat, mai ţinut sub control, când mai năvalnic, mai dureros. Dureros nu doar moral. Dureros fizic. Dureros la propriu.

O rememorare în care se amestecă, uşor haotic, nicidecum într-o ordine temporală riguroasă, ceea ce el, Gabriel York, ştie despre alţi Gabriel ori Gabrielle ce l-au precedat, oameni cu nume predestinat pentru fiinţe puternice, dar care în piesa lui Andrew Bovell s-au dovedit a fi cu totul altfel. Despre Elizabeth şi Eliza, despre Peter şi Georgia, despre Joe şi Georgia. Despre ceea ce ar fi arborele lui genealogic. Poveştile se juxtapun, se amestecă, intră în coliziune, se clarifică ori se întunecă pe neaşteptate. Şi tot pe neaşteptate revin la lumină. Parcă mai crude, mai dureroase. Şi asta, pentru că până atunci nimeni nu a vrut să le lămurească, mai toţi dorind să le ascundă, să le concentreze în mici nimicuri, în obiecte nevorbitoare.

Când ploaia se va opri – dramă a unei familii, dramă a unei lumi, dramă a efectelor mentalităţii păstrării cu orice preţ a secretului despre rău; un rău al fiinţei, câteodată mai presus de fiinţă, deşi acest secret nemărturisit va genera, la rându-i, alte rele – e un text ce îi vine mănuşă lui Radu Afrim. Care, la începutul spectacolului, ni-i înfăţişează pe protagonişti gemând, expuşi în vitrine strâmte, ce lesne pot să fie asimilate unor acvarii. Acvariile, valizele cu peşti, constituie esenţa decorului imaginat de Vanda Maria Sturdza.

Acestora li se alătură aragazuri ori maşini de spălat, în care se încearcă a fi camuflat ceea ce nu trebuie ştiut vreodată. Dar şi două frigidere vechi, cu ajutorul cărora dansează un cuplu. Poate singurul cuplu din piesă ce ar fi putut fi cu adevărat fericit, dacă în amurgul vieţii femeia nu ar fi atinsă de boală: de Alzheimer. Mai apar în scenă şi fiinţe ciudate – fiinţe cu capete de pluş, din acelea cum vedem adesea în montările regizorului. Care aici parcă sunt mai puţin bizare decât personajele interpretate admirabil de o distribuţie impecabil alcătuită, cu actori unul şi unul, în aşa fel îndrumată încât cu greu ai putea să îi găseşti vreun cusur.

Vedem preţ de aproape două ore nouă actori care joacă bine şi nu joacă realist, care amestecă deliberat şi minuţios precizia cu confuzia, care demonstrează că nu numai scriitorii, ci şi actorii pot să zămislească ceea ce se cheamă *realism magic*. Numele lor? Cristian Popa, Clara Flores, Florentina Năstase, Ionuţ Vişan, Oxana Moravec, Mihaela Popa, Ioan Coman, Karl Baker, Alin Teglaş. Şi, în final, vocea inconfundabilă, vocea de neuitat, a pe nedrept uitatei Gigi Marga.

Teatrul „Toma Caragiu“ din Ploieşti – Când ploaia se va opri **de Andrew Bovell. Traducerea: Vald Bîrzanu. Scenografia: Vanda Maria Sturdza. Cu: Cristian Popa, Clara Flores, Florentina Năstase, Ionuţ Vişan, Oxana Moravec, Mihaela Popa, Ioan Coman, Karl Baker, Alin Teglaş. Data reprezentaţiei: 28 octombrie 2013.**

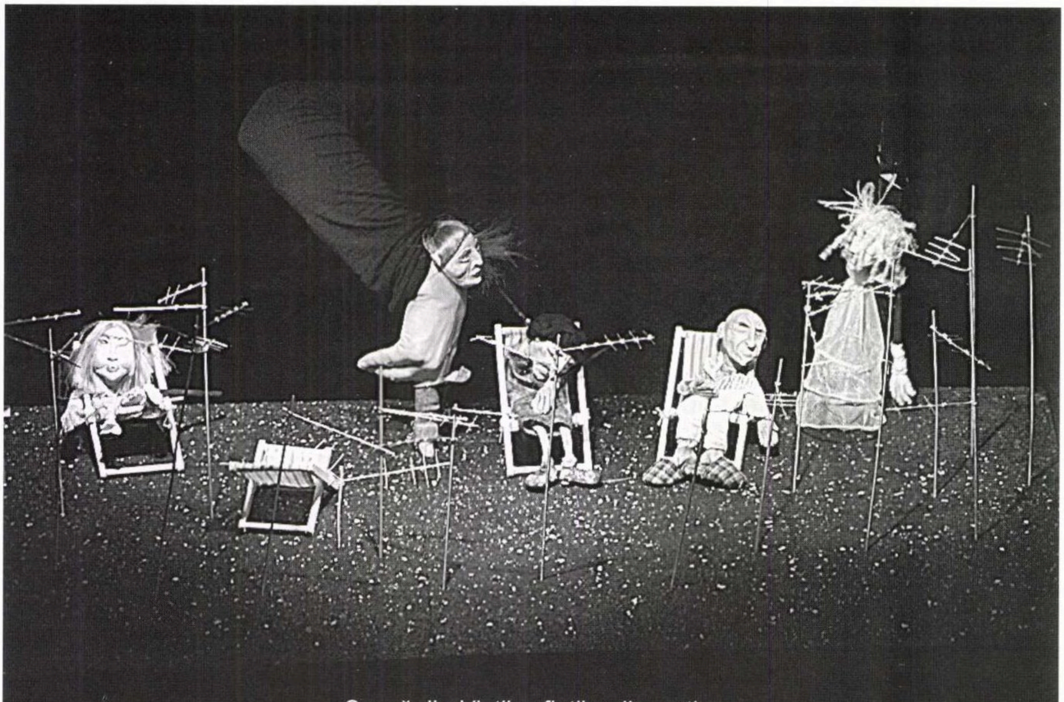
FESTIVALUL INTERNAŢIONAL AL TEATRULUI DE ANIMAŢIE

Ion PARHON

Un moment al adevărului

La Bucureşti s-a desfăşurat cea de-a noua ediţie a **Festivalului Internaţional al Teatrului de Animaţie**, sub genericul deja bine cunoscut: **„Bucurii pentru copii. Spectacole de colecţie“**. Organizat de Teatrul de Animaţie „Ţăndărică“, cu sprijinul Primăriei Municipiului Bucureşti şi al Ministerului Culturii, în parteneriat cu UNIMA şi ASSITEJ, Festivalul a cuprins un maraton de reprezentaţii din România, Polonia, Bulgaria, Germania, Anglia, Hong Kong (China), Franţa şi Italia, conferinţe susţinute de regizorul german Thomas Lang, de regizorul croat Ivica Simič, secretarul general ASSITEJ, regizoarea poloneză Agata Kucinska şi prof. univ. dr. Manon Van De Water, din Wisconsin (SUA), preşedinte de onoare al juriului, găzduite în cadrul întâlnirilor cu directorii teatrelor de profil din ţară, prelegeri şi confesiuni ale unor apreciaţi artişti români – ca Maria Mierluţ, Cristian Pepino, Mihai Gruia Sandu şi Paul Ionescu –, ateliere, demonstraţii, expoziţii, lansări de cărţi etc. Aşa cum au apreciat numeroşi participanţi ai festivalului-concurs, dar şi prestigioşi oameni de teatru invitaţi de filialele româneşti UNIMA şi ASSITEJ – al căror preşedinte este Călin Mocanu, directorul Teatrului „Ţăndărică“ –, manifestarea şi-a sporit rolul de promotor al dialogului intercultural şi de afirmare a tendinţelor evolutive în arta animaţiei, atât prin secţiunea artistică, înnobilată de câteva performanţe, aparţinând mai ales oaspeţilor din străinătate, cât şi printr-o tot mai accentuată componentă metodică, unde discursurile teoretice au vizat şi reprezentaţiile din Festival. Faptul că alături de spectacolele selecţionate în competiţie au fost prezentate şi alte producţii din repertoriul gazdelor – în frunte cu multipremiatul *Candid*, în regia lui Cristian Pepino – a lărgit şi el sfera de cuprindere a publicului alcătuit din copii şi adulţi, ca la o veritabilă sărbătoare artistică oferită de Teatrul care în anul 2013 a numărat peste 125.000 de spectatori.

Printre momentele de har şi virtuozitate, răsplătite cu premii, flori şi furtuni de aplauze, la loc de frunte au fost acelea prilejuite de spectacolele cu *Sfânt*, în regia lui Duda Paiva (Teatrul de Stat din Sofia), *Călătorie spre soare-apune* (coproducţie realizată de Teatrul „Ming Ri“ din Hong Kong şi Teatrul „Ţăndărică“, în regia semnată Simon Wong şi Călin Mocanu), *Fata babei şi fata moşneagului*, în regia lui Daniel Stanciu (Teatrul „Ţăndărică“), *Tragedia omuleţului*, în regia lui Kovács Levente (Trupa maghiară a Teatrului „Ariel“ din Târgu Mureş), cele două reprezentaţii pentru adulţi ale tinerilor studenţi la UNATC, cu *Uşa*, după Matei Vişniec, în regia Lilianei Gavrilescu, şi *În larg*, după Slavomir Mrožek, în regia lui Mihai Dumitrescu, ori spectacolul pentru adulţi cu *Golem,* după romanul lui Gustav Meyrink, în regia lui Gabriel Apostol (Teatrul „Ţăndărică“). Dacă la acesta din urmă, expresivitatea păpuşilor sau notele de poezie şi de mister ce au învelit „povestea“ într-un halou provocator s-au confruntat cu o nedorită fragilitate a firului narativ, deconcertantă pentru publicul foarte tânăr sau adult a fost şi absenţa traducerii din limba maghiară a remarcabilei producţii a Teatrului „Ariel“, cu *Tragedia omuleţului,*



Scenă din *Vieţile sfinţilor din cartier*

Scenă din *Sfânt*

traducere care ar fi pus şi mai bine în valoare calităţile scenariului şi ale spectacolului. O bună apreciere au prilejuit şi producţiile independente, în frunte cu *Cenuşăreasa*, semnată de Cristian Pepino. Împliniri parţiale, capabile mai degrabă să dea seama de potenţialul unor trupe neaoşe ni s-au dezvăluit şi în spectacolele prezentate, de pildă, de Teatrul pentru Copii şi Tineret „Gong“ din Sibiu, cu *Sophie şi uriaşul*, Teatrul „Prichindel“ din Alba Iulia, cu *Universul din lanterna magică*, Teatrul „Puck“ din Cluj-Napoca, prin *Crăiasa Zăpezii* ş.a.

Trebuie să spun, însă, că „vedeta“ incontestabilă a Festivalului a fost spectacolul cu *Vieţile sfinţilor din cartier*, tulburător prin mariajul de dramatism şi umor bine stăpânit, prin profesionalismul regiei şi măiestria întrupării mai multor personaje umil-pitoreşti, cu o foarte expresivă şi cuceritoare relaţie între actriţa-mânuitoare şi păpuşă, prezentat de Teatrul „Ad spectatores“ din Wroclaw, în adaptarea scenică, regia, scenografia şi interpretarea semnate de Agata Kucinska, pe muzica lui Salvador Dudzinski. Această pilduitoare incursiune printre griurile şi nevoile de evadare prin vis ale locuitorilor din blocurile cenuşii a reprezentat „vârful de lance“ al valorilor exprimate edificator în Festival prin stranietatea şi modernitatea reprezentaţiei bulgăreşti cu *Sfânt*, amintind de piesa *Aniversarea* (jucată cu mult succes la „Nottara“ şi la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca), prin vitalitatea şi ardoarea demersului actoricesc şi a suportului muzical din restituirea sprinţară, în maniera teatrului popular, a peripeţiilor din *Fata babei şi fata moşneagului*, prin virtuozitatea energică şi energizantă a interpreţilor şi dimensiunea moral-educativă a mesajului acelei coproducţii chinezo-române, prin configurarea dinamică, fluentă şi bine gradată emoţional a reprezentaţiei Teatrului „Ariel“ etc.

La polul opus, dintre cele douăzeci şi trei de reprezentaţii, am văzut însă nu puţine spectacole româneşti lipsite de adevăr artistic şi de noutate, de argumentele ce le-ar putea recomanda şi pentru alte confruntări internaţionale organizate în ţară şi în străinătate, care ne pot da imaginea reală a nivelului atins de animaţia noastră. Aş spune că acest aer vetust al montărilor şi al opţiunilor repertoriale reprezintă un puternic semnal de alarmă pentru teatrul nostru de animaţie, în bună parte aflat în criză de texte noi, de idei regizorale şi de soluţii scenografice consonante cu performanţele din spaţiul european, şi nu numai european. Pe de altă parte, dacă vom avea în vedere, de pildă, doar germenele violenţei şi al intoleranţei, manifestat pe scară largă, chiar şi la vârste fragede, sau problemele cu care se confruntă astăzi mulţi dintre copiii ai căror părinţi sunt plecaţi la lucru în străinătate, dar şi preocupările sau pragurile lor sporite de receptivitate, corespunzător calculatoarelor şi internetului, vom înţelege de ce relaţia celor mai tineri spectatori cu sala de spectacol nu se mai poate cantona astăzi doar între aceleaşi şi aceleaşi personaje din *Capra cu trei iezi, Fata babei şi fata moşneagului, Punguţa cu doi bani, Motanul încălţat, Pinocchio, Mica sirenă, Crăiasa zăpezii, Fetiţa cu chibrituri* ş.a.m.d. Dacă la aceste carenţe vom adăuga şi absenţa din Festival a unor artişti cu o bogată carte de vizită, de la teatrele ori secţiile de profil din Arad, Craiova, Braşov, Timişoara, Târgovişte, Botoşani, Piteşti ş.a., vom înţelege de ce ediţia a noua a Festivalului de la „Ţăndărică“ poate fi percepută ca un „moment al adevărului“, generator de reconsiderări şi de acţiune menită să întroneze un aer proaspăt şi o exigenţă sporită în viaţa teatrului românesc de animaţie. Căci, să nu uităm, cu o floare sau două nu se face primăvară, iar acea dilemă „De ce nu ieşim şi noi în lume cu spectacolele noastre?“, ce revine în chip obsedant la întâlnirile directorilor de la teatrele de profil, nu îşi poate afla rezolvare decât prin fapte menite să se impună efectiv în circuitul internaţional al valorilor.

Teatrul „Mihai Eminescu“ pe la 1930

Ştefan OPREA

Trecut, prezent şi o idee de viitor

În ultimele patru zile ale lunii noiembrie, **la Botoşani** s-a desfăşurat o sărbătoare teatrală sub genericul ***„175 de ani de la primul spectacol în limba română“***. Paginile de istorie confirmă, într-adevăr, că în 1838, în urma lichidării Societăţii Filarmonice din Bucureşti, Costachi Caragiali – după un scurt popas la Iaşi – s-a oprit la Botoşani, unde, împreună cu Nicolini, directorul Şcolii Domneşti, înfiinţează o trupă de teatru, folosind pentru reprezentaţii o sală de patruzeci de locuri din incinta şcolii. Trupa era alcătuită din diletanţi locali, căci şi până la acea dată (afirmă Ştefan Cervatiuc, monograful teatrului, autorul celor trei volume de *Istoria teatrului la Botoşani* – cel de-al treilea volum fiind lansat chiar în aceste zile) „boieri şi cucoane se urcaseră pe scenă“. Cu aceştia însă Caragiali nu putea juca repertoriul greu de la Societatea Filarmonică, aşa că recurge la piese mai uşoare: *Uniforma lui Velington*, comedie într-un act de Kotzebue, *Plumper sau amestecătorul în toate*, comedie de J.S. Junger – ambele traduse şi publicate în Iaşi, în 1835, „cu autorizaţia ţenzurei“. Este reprezentată, de asemenea, drama istorică *Ştefan cel Mare* a lui Gh. Asachi. Primul spectacol a avut loc în noiembrie 1838. Afişul la *Uniforma lui Velington* se păstrează la Academia Română, e scris de mână şi anunţă că „priveliştea se va sfârşi printr-o pantomimă în două acte, *Troa Diup*“. La Iaşi, gazeta lui Asachi, *Albina Românească* (nr. 94 din 27 nov. 1838), scria: „Aflăm de la Botoşani că dl. Nicolini au înformat acolo o trupă de actori moldovani. Această întreprindere naţională au aflat la nobleţă şi public aşa o îmbrăţoşare încât direcţia a fost în stare a începe şirul reprezentaţiilor abonamentului întâi". Peste două numere, gazeta revine cu informaţia că „reprezentaţiile teatrului naţional urmează cu mare plăcere din partea publicului", că „dl. director Nicolini şi dl. Caragiali câştigă [de] fieşcare dată vii aplausuri pentru talentul lor şi sârguinţa de a aduce mulţumire privitorilor prin alegerea pieselor şi a lor nimerită giucare".

A fost menţionată şi o a doua aniversare: s-au împlinit **55 de ani de existenţă a Teatrului „Mihai Eminescu"** ca instituţie de sine stătătoare, cu trupă proprie.

Acestea sunt faptele teatrale pe care botoşănenii le-au sărbătorit într-o manifestare complexă, cu spectacole, expoziţii (de scenografie, de grafică, de numismatică), expuneri teoretice, lansări de carte – judicios coordonate de Traian Apetrei, directorul actual al Teatrului „Mihai Eminescu". Gândul organizatorilor însă nu a rămas la trecut. Prezentul şi viitorul i-a preocupat chiar mai mult. Nucleul manifestării l-au constituit spectacolele: au fost şase, toate cu piese de Matei Vişniec, obţinându-se astfel un medalion al distinsului autor româno-francez (la spectacole adăugându-se un profil teoretic prezentat de prof. univ. dr. Anca-Maria Rusu de la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iaşi). Au fost invitate teatre din Bucureşti, Bacău şi Piatra Neamţ, care, alături de trupa teatrului-gazdă şi de cea a colegienilor botoşăneni, au susţinut spectacolele: *Cabaretul cuvintelor* (Teatrul Independenţilor Profesionişti din Bucureşti), *Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt* (Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ), *Angajare de clovn* (Teatrul municipal „Bacovia" Bacău), *Şcoala lui Gufi* – după *Ţara lui Gufi* (Atelierul de teatru de la Colegiul Naţional „Mihai Eminescu", Botoşani), *Caii la fereastră* şi *Buzunarul cu pâine* (Teatrul „Mihai Eminescu", Botoșani).

În *Cabaretul cuvintelor* (regia Alexandru Nagy, scenografia Ioana Pashca, interpreţi Aida Avieriţei, Octavian Costin, Ştefan Pavel, Ionuţ Niculae) s-a mizat în primul rând pe disponibilităţile actoriceşti ale tinerilor interpreţi şi pe capacitatea lor de a scoate conotaţii inedite, surprinzătoare din sensurile subtile ale unor cuvinte în măsură să dea naştere unor situaţii sau stări dramatice. Au primit cele mai multe aplauze primii doi interpreţi, dar nu pentru că sunt originari din Botoşani, ci pentru că într-adevăr au fost foarte buni. Cu entuziasm a primit publicul (alcătuit, fireşte, din elevi) spectacolul foarte tineresc, dinamic, colorat, antrenant, muzical-dansant *Şcoala lui Gufi* realizat de actriţa-regizoare Lenuş Teodora Moraru (cunoscută şi botoşănenilor, şi nouă, pentru realizările excelente pe care le obţine de ani de zile în Atelierul de teatru amintit). În spectacolul actual a colaborat cu coregrafa Victoria Bucun şi cu scenograful Gelu Rîşca.

Tot Lenuş Teodora Moraru şi Gelu Rîşca au realizat un spectacol pe scena Teatrului „Mihai Eminescu" cu piesa *Buzunarul cu pâine*, încercând să pună în valoare disponibilităţile dramatice ale foarte tinerilor actori Alexandra Vicol şi Alexandru Dobinciuc. Chiar dacă subtextul metaforic al piesei a trecut rampa cu oarecare dificultate, interpreţii au făcut dovada unor promiţătoare calităţi scenice pe care sperăm să le vedem împlinite în spectacole viitoare. Ca şi în cazul actriţelor de la Bacău – puse la grea încercare de regizorul Gheorghe Balint. De ce grea încercare? Pentru că au fost nevoite să facă mai întâi *travesti*, apoi *compoziţie* (personajele sunt *clovni bătrâni*) şi în al treilea rând *să execute unele numere de circ* (fie ele oricât de simple). Dacă Eliza Noemi Judeu, actriţă cu mai multă experienţă scenică, a depăşit în bună măsură dificultăţile, oferindu-ne un Peppino cât de cât credibil, dacă Nina Ionescu a avut câteva momente emoţionante, cea de a treia interpretă, Adelaida Perjoiu, nu a găsit nici o clipă tonul, stările şi mişcările convingătoare pentru personajul *Filippo*.

Mai multă satisfacţie artistică ne-au oferit actorii de la Piatra Neamţ – Dragoş Ionescu, Nora Covali şi Daniel Beşleagă, coordonaţi regizoral de Adrian Tamaş – care ne-au spus cu reală emoţie şi dramatism stăpânit *Frumoasa poveste a urşilor panda*... Şi cu multă poezie, căci spectacolul se mişcă dezinvolt de la un vag realism iniţial, la metafizică şi poezie pe tema relaţiei dragoste–moarte. Pentru a da mai multă substanţă acestei relaţii, regizorul a creat un personaj (Spiritul) căruia i-a încredinţat un comentariu liric alcătuit din poeme de Vişniec, alăturate celor bacoviene existente deja în text. Experimentul a reuşit, spectacolul are o doză de inefabil, interpreţii îşi „poetizează" şi ei jocul, ceea ce se potriveşte cu tinereţea, cu exuberanţa aparentă şi cu dramatismul conţinut al stării personajelor.

Suita de spectacole s-a încheiat cu *Caii la fereastră* al teatrului gazdă, un reuşit demers regizoral al lui Petru Vutcărău – spectacol pe care l-am comentat (în aceste pagini) imediat după premieră. Acum amintim doar numele principalilor actori din distribuţie: Bogdan Muncaciu, Daniela Bucătaru, Volin Costin, Ioan Creţescu, Andreea Moţcu.

Am zis mai înainte că organizatorii acestei manifestări teatrale s-au gândit şi la viitor. Într-adevăr, s-au gândit şi se gândesc la un Festival Vişniec, în colaborare cu oraşele Suceava şi Rădăuţi (acesta din urmă fiind oraşul natal al dramaturgului). Medalionul Vişniec din acest final de noiembrie s-a dorit a fi prologul proiectatului festival.

Doru MAREŞ

BPT (Botoşanii pentru toţi)

Finalul de toamnă m-a adus în două rânduri la Botoşani, un loc surprinzător de viu, teatral vorbind, lucru pe care îl ştiam de multă vreme, de la bizarul *De divinatione* în regia Doinei Zotinca, dar şi (nu mult) mai încoace, de la acel uluitor *Hamlet* montat de Ion Sapdaru, având-l ca titular pe Daniel Badale, şi, drept replică, peste ani, *Telmah* în regia ucraineanului Sergii Pavliuk. Şi au mai fost încă multe. Îndepărtatul septentrion românesc, ca să spunem aşa, pare un loc încărcat special pentru actele spiritului (în definitiv, Ipoteştiul e în vecinătate), sprijinit, însă, de o strategie din păcate prea rară: relaţia directă şi concretă pe de o parte cu publicul prezent în săli, pe de alta, cu publicul care, graţie unei efervescente mişcări la nivelul elevilor de liceu, urcă din sală în scenă. Aşa încât, după 175 de ani de teatru în limba română, la Botoşani drumul a devenit un model de urmat: cei foarte mici prind gustul la Teatrul pentru Copii şi Tineret „Vasilache", prind rostul, sub îndrumarea profesioniştilor, în grupurile de elevi cu deosebire performante şi, actori ori spectatori, surprind (în) spectacole care fac istorie, pe scena Teatrului „Mihai Eminescu".

Fireşti, prin urmare, evenimentele propuse de cele două teatre, „Vasilache" la sfârşit de octombrie, „Mihai Eminescu" în ultimele zile ale lui noiembrie.

Actorul Florin Aioaniţoaei, directorul Teatrului „Vasilache", a reuşit, pentru o a doua ediţie, organizarea **Concursului de artă păpuşărească „Azi student, mâine actor"**, al cărui scop declarat (confirmând cele spuse mai înainte) este întâlnirea şi susţinerea actorilor mânuitori de mâine, interinformarea acestora şi cântărirea

Teatrul „Mihai Eminescu", acum

propriilor energii într-un spaţiu specific respectivului gen de comunicare teatrală. În context, pe scena de la „Vasilache" au urcat studenţi de la şcolile de teatru din Bucureşti, Cluj, Iaşi şi Sibiu, sosiţi, unii dintre ei, împreună cu profesorii lor atât pentru proba practică în faţa copiilor, cât şi pentru aplicate limpeziri teoretice propuse, printre alţii, de către unul dintre performerii de vârf ai animaţiei româneşti, Gabriel Apostol, şi de către vicepreşedintele ASSITEJ – România, Adrian Găzdaru.

Spectacolele prezentate s-au desfăşurat pe un spaţiu stilistic larg, începând de la povestea clasică, pentru prima categorie de vârstă, precum *Ursul păcălit de vulpe*, al sibienilor, ori *Cocoşelul neascultător* de la UNATC. Poate că aici stângăciile au fost şi cele mai evidente, probabil simplitatea clasică a povestirii fiind şi proba cea mai dificilă. Am senzaţia că, în ultimă instanţă, aşa-zisele basme pentru copiii de toate vârstele, tehnic sunt mai uşor operabile decât acelea din bătrâna „traistă cu poveşti" pentru copiii-copii, pur şi simplu, iar aici misia teoreticianului cred că îngheaţă în faţa profesionistului spunerii şi orizontului de aşteptare conservator, nerăbdător şi apt narativ totodată. În definitiv, lucrurile sunt cam ca în bineştiutul exemplu cu găina trecând prin cadru, în filmul urmărind viaţa unui trib din miezul Africii, prezentat membrilor acestuia. Restul e... antropologie pentru toate vârstele şi rafinamentele (ca să nu zic preţiozităţile) intelectuale.

Ceea ce nu e deloc rău atunci când arta animaţiei se adresează următoarelor paliere de vârstă. În acest sens, lucrurile au mers în crescendo, începând cu one-actress-show-ul lui Györgyjakab Enikö, de la Cluj, născându-şi povestea virtuală *Totulică şi cutia magică* dintr-un soi de tub-pupă pentru fluturi epici, trecând apoi la cubul cu păpuşi şi întâmplări. Menţionând că nu am putut urmări ultimele două spectacole ale UNATC-ului, din punctul meu de vedere studenţii de la Iaşi au însemnat punctul de maxim interes, prin două spectacole apăsat diferenţiate stilistic, dar de aşezat la aceeaşi masă a învingătorilor, ca realizare. În *Magicianul invizibil*, Iulian Lungu şi-a demonstrat abilitățile de prestidigitator, secundat de Cosmina Imbrea și Cosmin Tănasă, prin jocul de costum negru și lumină focalizând elementele definitorii pentru magicianul din titlu: joben, mănuși și adidași. *Ultimul Don Quijote* cu, încă o dată, Cosmina Imbrea, dar și colegele ei – Ilinca Istrate, Andra Burlacu și Ecaterina Crețu – au trecut posibilitățile animației la nivelul filosofic, dar și al unei tehnici extrem de complicate, stăpânite, însă, în bună măsură. Ecranul alb de fundal cu joc de imagini și umbre, apoi duplicatul personajelor cervantești, în față, amestecul de momente sugestive vizual cu cele sprijinite textual, trimiterile la imediatul social (cam prea gros ori ambiguu uneori) compensate imediat prin comic (memorabil, de pildă, drumul celor două personaje prin deșert), au dat formă experimentului deosebit de interesant.

Ideea lui Florin Aioanițoaei de a se discuta aplicat, după fiecare spectacol, la care s-au adăugat cele două colocvii privind arta actorului mânuitor și sincretismul în teatrul de animație, au completat acest al doilea pas al unui proiect care, în edițiile viitoare, mizează pe seriozitatea și profesionalismul actorilor optând pentru acest compartiment al artei teatrale.

La aniversarea celor **175 de ani de teatru în limba română la Botoșani** (vinovat fiind și aici Costachi Caragiali), dar și la cei **55 de la înființare, Teatrul „Mihai Eminescu“**, cel acum condus de Traian Apetrei și de Volin Costin, și-a propus să lege evenimentul de numele, dar și de opera celui mai celebru dramaturg născut în Bucovina – Matei Vișniec. Cum acesta nu a putut fi prezent, l-a suplinit cu delicatețe nostalgică filmul realizat de către Andreea Știliuc de la TVR Iași. În cele patru zile ale manifestării, șase spectacole au conturat scenic personalitatea scriitorului român trăitor de vreo douăzeci și cinci de ani la Paris. Ingenios conceput, programul a beneficiat de actori de toate vârstele, de la elevii botoșăneni, la studenți și la actori maturi. Evident, calitatea deosebită a celor douăzeci și patru de membri ai trupei Colegiului „Mihai Eminescu“, în *Școala lui Gufi*, nu este o întâmplare, atâta vreme cât sprijinul profesionist a fost asigurat de regia lui Lenuș Teodora Moraru, secundată de Gelu Rîșca (scenograf) și Victoria Bucun (coregraf). Disciplina de grup, dar și plăcerea evidentă de a juca a celor mai tineri invitați la aniversarea teatrului, inteligenta personalizare a rolurilor, mișcarea scenică întru „învățarea văzului“, aducerea în imediatul media a basmului parabolic al lui Vișniec au fost tot atâtea motive pentru organizatori de a le considera prezența și cuvenită, și încărcată semantic. Obsesia deformării prin media a fost, de altfel, și premisa celui de-a doilea spectacol semnat de cuplul Lenuș Teodora Moraru – Gelu Rîșca, după *Buzunarul cu pâine*, de data aceasta sub egida Teatrului „M. Eminescu“. Doi tineri actori, Alexandra Vicol și Alexandru Dobinciuc, și-au asumat convingător partitura, de data aceasta actanții umani (căci câinele și acum rămâne să fie ghicit ca identitate) fiind un operator și trimisa unui post de televiziune spre găsirea/inventarea senzaționalului. Un sprijin de fundal filmat (într-o primă fază nu prea coerent), cu subtitrarea pe dos, sugerează că groapa în care a căzut câinele nu este tocmai cea din șosea, ci poate una în care cu toții am alunecat. De altfel, în final, groapa din scenă crește (inteligent paradox imagistic) înghițindu-i pe reporteri și, cine știe, poate și tot restul lumii odată cu aceștia. Până acolo, lecții limpezi: nu informația se caută, ci senzația, nu salvarea, ci scabrosul, eventual continuitatea vânzării produsului media. Remarcabil scenariul conceput de către regizor, cu intromisiuni din alte două texte ale autorului, adâncindu-i poetica, dar și polemismul textului și, pe cale de consecință, a spectacolului care, astfel, devine unul extrem de dur.

Masteranzii de la UNATC au adus pe scena Sălii Studio poate cea mai complicată partitură prezentă la Botoșani: *Cabaretul cuvintelor*. De ținut neapărat minte faptul că doi dintre cei patru actori, Aida Avieriţei şi Octavian Costin (să-i notăm şi pe ceilalţi doi – Ştefan Pavel şi Ionuţ Niculae), au început în trupa de elevi (tot aşa şi cei doi actori din *Buzunarul cu pâine*). Meditaţie asupra destinului sunetelor adunate în vorbe, textul este unul în manieră franţuzească, aş zice, având obligatoriu nevoie de actori inteligenţi şi ingenioşi, care nu doar să fie pe înţelesul lexical al publicului, dar să şi pătrundă şi să se lase pătrunşi de personajele sonore ale dicţionarului. Din acest punct de vedere, regizorul Alexandru Nagy a lucrat cu o economie bine temperată, pentru a găsi echilibrul (oricum fragil) dintre zis şi făcut. Vizual, personajele se formează din costume, aşa cum sensurile se formează din sunete (sau poate invers?...). Pe măsură ce unele cuvinte, receptate ca mai şarjate ori mai sentimentale, se rotunjesc în varii feluri, din când în când din ele se naşte povestea, spectacolul devine poveste până la, pe alocuri, o concreteţe de neaşteptat pentru context.

Două spectacole invitate şi unul al gazdelor au venit să completeze evenimentul din extremul nord: de la Piatra Neamţ, *Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*, de la Bacău *Angajare de clovn*, de la Teatrul „M. Eminescu", *Caii la fereastră*.

Cel dintâi, sub semnătura altui tânăr regizor de urmărit mai departe, Adrian Tamaş, mizează, în primul rând, pe secvenţele poetice susţinute de către Daniel Beşleagă, povestea de dragoste fiind depănată scenic de cuplul Nora Covali–Dragoş Ionescu. O „lacustră" mai degrabă nemţeană decât bacoviană (căci acolo şi acum „piloţii" teatrului abia de mai rezistă sub lipsa rară de profesionalism şi sub măruntele – nu ca sumă, îmi zic – interese ale unor indivizi încă şi mai mărunţi, indiferent de funcţia lor), o confuzie ubicuă în contrast bine conceput cu cheia realistă a jocului cuplului. Un undeva-cândva inevitabil oniric, „plaqué sur le vivant", o poveste de amor, în definitiv, a cărei axă e personajul Norei Covali care conştientizează admirabil cheia poveştii, cu momente memorabile precum mişcarea dublând povestea copacilor plantaţi de către tatăl personajului masculin, sau în jocul cu colivia păsării care nu se vede (prea lungă, totuşi, aproximarea formei pe fundal, nu doar aici excesiv utilizat).

Ultimele două spectacole, semnate de regizori maturi, cel de la Bacău de către Gheorghe Balint, cel al gazdelor de către Petru Vutcărău, propun variante scenice ale unor texte deosebit de frecventate, lucru, de altfel, în continuu pericol dacă nu de redundanţă, cel puţin de déjà-vu. Dacă băcăuanii (se joacă în travesti de către Nina Ionescu, Eliza Noemi Judeu şi Adelaida Perjoiu) păstrează coerenţa semnului până la capăt, în beneficiul stării de sfârşit de lume generată de text, regia *Cailor la fereastră* păcătuieşte pe alocuri prin preaplin de patetic – surprinzător, Petru Vutcărău confundând farsa, fie ea şi tragică, cu drama patetică până la sastisire. Altfel, personajele concertate, concentrate şi, în definitiv, complexate de către *Mesager* (Bogdan Muncaciu) intră firesc în caruselul mundan al nefirescului, în care păcile nu sunt altceva decât amorsarea noilor carnagii şi permutări de frontiere, morţile – accidente în defect de eroism, înflăcărarea – excrescenţă a lipsei de măsură, toate grevând pe şi aşa fragilele şi obositoarele, prin necontenită reluare gestuală, relaţii afective.

Retrospectiv, o lună de Botoşani pentru toate vârstele şi gusturile, poate fără vârfuri absolute, dar sigur fără eşecuri majore, după care lecţia estetică rămâne în memorie alături de aceea a educaţiei prin şi pentru teatru. Spre a încheia rotund, mai e de spus că, la încheierea Zilelor Teatrului „Mihai Eminescu", Teatrul „Vasilache" a oferit o nouă premieră, după textul laureat al primei ediţii a Concursului pentru tineri dramaturgi, *Împăratul gunoaielor*, de Victor Cilinca, în regia lui Marius Rogojinschi, sub directoratul căruia, în urmă cu aproape douăzeci de ani, viaţa teatrală a Botoşanilor a început un drum nou, apt de capodoperă.

ESEURI

Liliana ALEXANDRESCU
(Amsterdam)

Ecouri ale lui Gordon Craig în România anilor '30-'40

„2 februarie 1935
Aş vrea tare mult să stăm de vorbă despre posibilitatea de a vizita România...“
(Scrisoare a lui **Gordon Craig** către **Haig Acterian)**

În *Viaţa mea în artă*, în capitolul consacrat lui Craig, Stanislavski descrie sosirea acestuia la Moscova, în 1908, pe o zi geroasă de noiembrie: în pardesiu, cu o pălărie cu boruri mari pe cap şi un lung şal de lână în jurul gâtului. Pentru a-i permite să înfrunte iarna moscovită, i se dau, din recuzita Teatrului de Artă (MHAT), dintre costumele purtate în *Prea multă minte strică* de Griboedov: o haină de blană, o căciulă rusească şi o pereche de cizme.

Am putea visa la o scenetă similară, ai cărei protagonişti ar fi Craig şi Acterian, un sfert de secol mai târziu, la Bucureşti. Vizita în România devenise în anii '30 un laitmotiv în corespondenţa celor doi. Din Genova, în 28 februarie 1935, Gordon Craig scrie: „Va veni şi ziua aceea când voi veni să-ţi văd capitala. [...] Sper că veţi avea zăpadă din abundenţă, şi pe jos, şi pe acoperişuri – zăpada şi folclorul merg împreună de minune – *Wunderbar!!! nicht?*“[1] Imaginea unei Românii înzăpezite, ca într-un basm englezesc de Crăciun, o va evoca Craig şi în 10 ianuarie 1937, din Franţa: „Bănuiesc că la voi în ţară întregul pământ stă acum sub un covor alb de toată frumuseţea; îmi imaginez şi căsuţele călduroase sub nea, sobele lor vechi cu cahle albe; sau te pomeneşti că nu mai sunt la modă cahlele smălţuite?“[2] Dar dacă în cele din urmă paşii ilustrului călător nu s-au afundat niciodată în zăpezile acelor ierni, ideile lui despre teatru începuseră să circule – intens şi fructuos – în spaţiul românesc încă din anii '20.

În 1933, în *Patul lui Procust,* unul dintre personaje îi adresează femeii iubite (o actriţă) următoarea epistolă, invitând-o să meargă împreună la o prelegere: „Domnişoară ... S-a hotărât să facem o grupare pentru teatru, i-am spus: Proscenium. Un tânăr regizor..., care a studiat la Berlin cu Karl Heinz Martin, va pune în scenă. Înainte de spectacol vom ţine conferinţe arătând ce vrem. Sunt nădejdi mari că vom revoluţiona în întregime teatrul românesc învechit, rămas la formule vulgare, bulevardiere. Cea dintâi piesă pe care o vom juca va fi *Învierea* lui Tolstoi, într-un singur decor, cu proiectoare şi recuzită modernistă... Unul dintre cei mai reputaţi esteţi de la noi va vorbi despre Tolstoi şi regia lui Gordon Craig... Sala va fi decorată în perdele cenuşii iar scena transformată."[1] Încă de pe atunci, aşadar, Craig era destul de cunoscut publicului românesc, pentru a putea fi înglobat într-un text de ficţiune, ca punct de referinţă şi ca element de seducţie. De remarcat, de asemenea, reamenajarea sălii şi a scenei, şi rolul acordat luminii, în spiritul lui Craig.

---

[1] *Gordon Craig şi România. 47 scrisori inedite (1934–1937) către Haig Acterian*. Traduse în româneşte de Mihai Mîndra şi Andrei Brezianu. În: *Secolul 20,* nr. 6–7/1983, p. 120. (Scrisorile lui Craig se află astăzi în Colecţiile de Manuscrise ale Bibliotecii Academiei Române din Bucureşti.)

[2] *Ibid.*, p. 130.

Romancier, dramaturg, eseist, critic, cronicar, la un moment dat director al Teatrului Naţional, Camil Petrescu a fost constant preocupat de teoria şi de practica teatrală (în 1945 a iniţiat şi un curs de regie experimentală). „Contaminat de virusul rampei" (aşa cum îl califica un istoriograf), obsesiv „căutător de adevăr", Camil Petrescu a năzuit „să-i discearnă teatrului implicaţiile tangente filosofiei".[2] Această nevoie de a pătrunde în substanţa cea mai ascunsă a unui fenomen, de a-i explora însăşi esenţa, l-a predispus dintru început să fie sensibil la un demers ca al lui Craig. În 1937, în volumul: *Modalitatea estetică a teatrului. Principalele concepte despre reprezentaţia dramatică şi critica lor*, Camil face o analiză minuţioasă şi înflăcărată a teoriilor lui Gordon Craig, pe care le socotea, în legătură cu teatrul viitorului, „propuneri mesianice"[3] (acest calificativ revine de mai multe ori în cursul cărţii: „regie mesianică" la p. 111, „concepţie mesianică" la p. 108), subliniind mereu „importanţa acestui profetic animator", care a fost covârşitoare: „tot teatrul viu de astăzi stă sub influenţa lui"[4]. În capitolul IV al cărţii, intitulat *Libertate şi creaţie*, primul subcapitol, dominând ca o cheie de boltă întregul volum, e consacrat lui Craig. O adevărată nouă concepţie şi, consecutiv, o adevărată nouă tehnică în teatru – constată Camil Petrescu – vom găsi abia la Gordon Craig, „cu care începe teatrul ce poate fi numit cu adevărat revoluţionar", teatrul care avea să se manifeste „imperios, cu un soi de virulenţă artistică cu totul neobişnuită", în anii de după război.[5] Trecând apoi în revistă ideile lui Craig (despre actor, Über-Marionette, mască, decor etc.), după ce examinează aspectul critic al gândirii lui, „definirea negativă a teatrului", încercând să structureze totuşi elementele unui teatru viitor în viziunea lui Craig, el găseşte că „are la bază ideea de mişcare, cu un soi de năzuinţă spre absolut".[6] În fine, după ce i-a eliminat pe autor, pe actor, pe pictor, pe muzician ca factori hotărâtori ai scenei, Gordon Craig recunoaşte ca funcţie esenţială „acţiunea *regizorului*": idee decisivă pentru destinul ulterior al teatrului. Se poate afirma – conchide Camil – că „regia dramatică există ca artă conştientă de semnificaţia ei de la Gordon Craig".[7]

În toată această prezentare, Camil Petrescu şi-a urmărit eroul pas cu pas, călcându-i precaut pe urme, alternând propriul său comentariu cu dese citate din *On the Art of the Theatre*. (Camil a folosit ediţia franceză a textului lui Craig: *De l'Art du Théâtre*, Paris, N.R.F, 1920, în traducerea semnată de Geneviève Seligmann şi cu o Introducere de Jacques Rouché.) Stilul cărţii însuşi – socotea el – este mai curând „suflul unei năzuinţe profetice, a cărui sete de înnoire este mai mare decât de a putea închega teoretic. Gordon Craig pare un îndepărtat discipol al lui Platon", miezul cărţii lui constând din peste 100 de pagini de dialog socratic. Şi marele prozator care a fost Camil Petrescu nu se poate opri să nu omagieze ardoarea poetică, stilul „atât de intens temperamental" al lui Gordon Craig, precizând, într-o notă

---

[1] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Editura Eminescu,. Bucureşti, 1978, p. 146.

[2] Mihai Dimiu, *Camil Petrescu şi modalitatea estetică a teatrului*. În: *Istoria teatrului în România*, vol. III, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1973, p. 475.

[3] *Op.cit.*, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", Bucureşti, 1937, p. 140.

[4] *Ibid.*, p. 104.

[5] *Ibid.*, p. 93.

[6] *Ibid.*, p. 102.

[7] *Ibid.*, p. 106.

din josul paginii: „...Ne-am simţit îndatoraţi să-i dăm cât mai mult cuvântul direct, căci poate misterul marii influenţe exercitate de acest reformator stă şi în magia, adesea «depăşind logica», a stilului său ieşit din şcoala simbolistă."[1]

Perioada interbelică, în întreaga Europă, este o perioadă de contradicţii şi de căutări mai mult sau mai puţin extreme. În această lume ieşită din prima conflagraţie mondială, România se situează în zona-limită dintre noul stat sovietic postrevoluţionar, cu un crescând caracter totalitar, la Est, şi mai vechile democraţii subminate de noi totalitarisme, la Vest. Atât din punct de vedere teritorial, cât şi problematic, spaţiul românesc e aşadar un loc de întâlnire, de confruntare a diferitelor curente de idei şi a diferitelor modele sociale şi estetice, în explorarea cărora se implică fervent intelectualii, artiştii şi scriitorii români. Unii dintre ei au luptat pe front şi, într-un soi de *Adio arme!*, îşi încheie mai întâi socotelile cu trecutul – ca de exemplu Camil Petrescu, în romanul *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război* (1930). Alţii se identifică încă de la începutul anilor '20 cu cele mai radicale forme moderniste: dadaismul, futurismul, cubismul, suprarealismul. Pentru toţi funcţionează însă, de departe prin publicaţii sau de aproape prin călătorii, imaginea incitantă a marilor capitale ale culturii europene: Roma, Paris şi Berlin pe de o parte, Moscova sau Leningrad pe de alta. În teatru, la cunoaşterea teoriilor lui Stanislavski (încă dinainte de revoluţie) se adaugă acum descoperirea experimentelor lui Meyerhold, Vahtangov sau Tairov, combinate cu fascinaţia exercitată de realizările scenice ale unui Max Reinhardt, Copeau, Bragaglia, Piscator sau Karl Heinz Martin. La Bucureşti (dar şi în alte mari oraşe din ţară), „între cele două războaie, viaţa şi scena sunt mai aproape ca oricând: fiecare scriitor, fie el poet, prozator sau critic, se simte ispitit să compună piese, să scrie cronică dramatică, să fie director de teatru, preşedinte al Societăţii autorilor dramatici, membru în Consiliul de administraţie ori în Comitetul de lectură al acestuia. Scriitorii sunt prieteni cu regizorii şi actorii..."[2]

Profilându-se însă pe orizontul tuturor, la răscrucea mai multor drumuri, domină înalta figură profetică a lui Craig, „instigator" (după expresia lui Camil) al unor multiple şi complexe creaţii scenice, peste tot în lume. Încă înainte de a deveni obiectul unei analize atât de aprofundate şi de complete ca a lui Camil Petrescu, teoriile lui Craig fuseseră vehiculate, mai mult sau mai puţin fragmentar, ca exemple de gândire teatrală înnoitoare, de către diferite publicaţii periodice. Astfel, în revista *Viaţa românească*, numerele 8/9 din 1922 (pp. 182–194), Dragoş Protopopescu – poetul, prozatorul şi eseistul, traducător al lui Shakespeare – publicase studiul *Teatrul englez de ultimă oră*, în care vorbea despre Craig în legătură cu teatrul britanic din anii '20, fiind astfel unul dintre primii comentatori ai operei lui în România. De asemenea, în revista *Vremea* apăruseră o serie de scrieri de sau despre regizorul englez. În numărul din 11 ianuarie 1931, într-o pagină despre problemele decorului, era citat Craig: „Tendinţa de a imita natura nu are nimic de-a face cu arta." În 29 martie, *Vremea* publicase un text al lui Craig: *Despre actor* (fără numele traducătorului). Iar în numărul următor, din aprilie 1931, un articol al lui Craig despre teatrul lui Shakespeare, care – după el – e „pentru lectură, nu de jucat". În 1938, adunând laolaltă articole şi cronici dramatice (apărute în presă în anii precedenţi), în volumul intitulat *Mărturii în contemporaneitate*, dramaturgul, criticul şi regizorul George Mihail Zamfirescu, care a militat pentru o nouă orientare a teatrului românesc, îl ia drept referinţă absolută pe

---

[1] *Ibid.*, p. 95 (notă).

[2] Ioana Pârvulescu, *Întoarcere în Bucureştiul interbelic*. Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 121.

Craig, „acest mare gânditor al artei scenice, convins că Dumnezeu poate fi cunoscut prin frumos."[1] Găseşte că faptul de a fi ştiut „să se lase la timp influenţat şi de Gordon Craig" este unul dintre meritele lui Max Reinhardt, prea mult atras de fastul scenic. Craig – spune mai departe G. M. Zamfirescu – a impus artei decorului un *stil*: „se trece de la culoare la *linie*". El se pricepe să folosească funcţional „perdeaua în falduri grele". Decorul lui nu e un simplu aspect plastic, ci o ilustrare materială a sentimentelor pe care ni le inspiră o tragedie umană: „Cu o singură formulă: *Hamlet e un suflet plasat într-un spaţiu rece şi infinit*, Gordon Craig precizase şi atmosfera operei lui Shakespeare şi locul pe care trebuie să-l ocupe personajul titular în angrenajul caracterelor de prim-plan".[2]

În volumul său, G. M. Zamfirescu îl recomanda pe Haig Acterian ca pe o autoritate cu privire la Craig. Într-adevăr, iată-ne ajunşi la omul de teatru român care a fost cel mai aproape de persoana şi de activităţile lui Craig, la mijlocul anilor '30, care l-a cunoscut şi s-a împrietenit cu el şi care a avut cu Craig, timp de câţiva ani (între 1934 şi 1937), o corespondenţă susţinută. Actor, regizor, eseist şi cronicar dramatic, a colaborat regulat la diverse ziare şi reviste (redacta pagina teatrală la *Vremea*). În scurta lui viaţă (avea să moară pe frontul din Rusia, la 39 de ani, în 1943) a scris mai multe lucrări, între care *Pretexte pentru o dramaturgie românească*, cu un Cuvânt înainte de Edward Gordon Craig (1936), o carte despre *Shakespeare* (1938), o alta despre *Molière* (1939–1942). În prefaţa la reeditarea lui *Shakespeare* (1995), revizitând acest text de acum peste o jumătate de veac, Marian Popescu constată că „demersul" lui Acterian a produs pentru întâia oară în cultura română „o *viziune analitică* a piesei shakespeariene structurată nu atât pe un tip de comentariu literar, ci pe unul de tip *regizoral*". Întrebându-se ce-i datora Acterian lui Gordon Craig în privinţa lui Shakespeare, el consideră că regizorul şi teoreticianul român şi-a asumat „provocarea" lui Craig pentru a oferi publicului, dincolo de lectura tradiţională, „un punct de vedere asupra tragicului shakespearian."[3] Relaţia amicală dintre Craig şi Acterian, cu nuanţa ei de iniţiere de la magistru la discipol, s-a făcut însă simţită altfel – mai direct şi mai proaspăt –, în pasta vie a unor scrisori: ale lui Acterian către soţia sa, actriţa şi regizoarea Marietta Sadova, ale lui Craig către Acterian, de la Genova şi Paris. Şi, „last but not least", în broşura *Gordon Craig şi ideea în teatru* (1936), text conceput sub cerul italian, profund şi încântător prin recrearea unei atmosfere şi prin „portretul în mişcare" al lui Craig.

Plecând întâi în călătorie de studii la Viena şi Berlin (1928–1930), în 1934 Acterian ajunge în Italia (cu intenţia de a se iniţia şi în regia de film) şi participă la prestigiosul Congres „Volta" de la Roma, ţinut sub auspiciile Academiei Regale. Are astfel ocazia de a veni în contact nemijlocit cu personalităţi ca Pirandello, Marinetti, Yeats, D'Amico, Maeterlinck, Copeau, Gerhard Hauptmann, Gropius, Tairov, Craig. Ultimii doi sunt preferaţii lui: „Am prietenia lui Gordon Craig şi Tairov, cei mai mari congresişti." (Scrisoarea din 13 octombrie 1934)[4] Însemnările despre Craig se înmulţesc din ce în ce, în paginile lui Acterian. *„9 octombrie 1934.* Ne-am plimbat

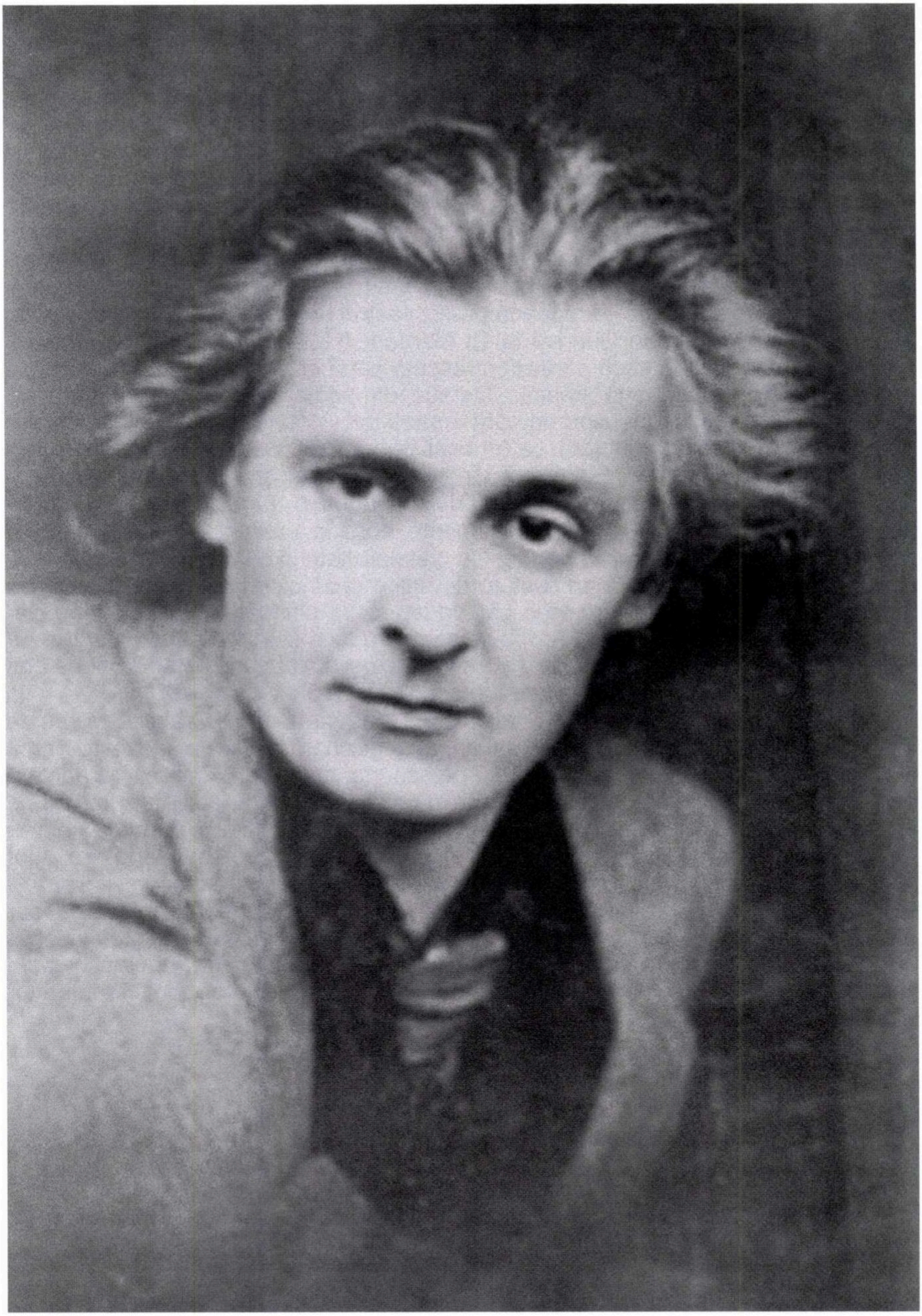
---

[1] *Op.cit.*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 94.

[2] *Ibid.*, pp. 94-95.

[3] Marian Popescu, *Înainte de cădere: Haig Acterian*. În: Haig Acterian, *Shakespeare*. Editura Ararat, Bucureşti, 1995, p. 15.

[4] Haig Acterian, *Dragoste şi viaţă în lumea teatrului*. Ediţie îngrijită, cuvânt înainte şi note de Arşavir Acterian. Editura Arta Grafică, Bucureşti, 1994, p. 119. Întregul material epistolar este depus la Biblioteca Academiei Române, la Muzeul Literaturii şi la Arhivele Statului din Bucureşti.



aseară singuri, el cu un pahar în mână, prin saloanele Farnesinei şi mi-a arătat nişte colţuri superbe de frescă ale lui Peruzzi.[1] *12 octombrie 1934.* Un exemplu unic de umor şi idealism e Gordon Craig, care a izbucnit ieri şi azi de câteva ori cu o forţă colosală de comic şi inteligenţă britanică.[2] *13 octombrie 1934.* Tot congresul s-a amuzat de el; şi totuşi, spiritul cel mai înalt era el. Din cap până-n picioare e artă.[3] *7 noiembrie 1934.* Craig mi-a scris de la Genova din nou. E o scrisoare tragică şi cu multe inflexiuni dureroase.[4] *Noiembrie 1934.* Chestia Craig (nu-ţi pot spune dedesubturile, sunt multe) este un ghem de intrigi din partea celor dimprejurul celui mare [Mussolini]... Craig [...] e un om şi un artist cum nu se naşte decât la un mileniu odată...[5] *20 ianuarie 1935.* Craig îmi scrie din nou, chemându-mă la Genova.[6] *Februarie 1935.* Am primit „Foreword" al lui Craig pentru „Pretexte", de alaltăieri. E un răspuns de o valoare europeană pentru teatrul universal, de o vioiciune şi un umor unic.[7] *1935.* Plec la Genova la 18 februarie.[8] [Genova], *27 februarie 1935.* ...Iarba cărării e ca la o casă părăsită, crescută până la gleznă. Trebuie să urci pe un drum de munte pe lângă grădini... De sus, din odaia de lucru, se vede marea. Cele trei odăi de sus sunt pline de cărţi – şase mii – toate despre teatru. Fiecare carte e legată, învelită, adnotată, ca un copil îmbrobodit. Sute de incunabule, cărţi de o raritate inimaginabilă, exemplare din care poate mai sunt două, trei în lume... După-amiaza asta n-am s-o uit. Ca un adolescent mi le-a arătat pe toate. Aseară am ajuns zăpăcit acasă de atâtea pergamente, desene, amintiri... Vrea să aleagă o mie de cărţi din ele şi restul să vândă. Cu o simplicitate şi o modestie genială mi-a mărturisit că vrea să-şi facă un costum de haine şi să plece din Italia... E atât de entuziasmat pentru măşti (are vreo câteva japoneze uluitoare) şi manechine siameze, desene etc. Îmi spune: «Ar fi bine să se traducă şi în româneşte *On the Art of the Theatre*, dar hai, mai repede, că mor şi nu mai am bucuria asta.»[9] Spune atât de simplu totul şi atât de liniştit e la gândul morţii... La 5 exact, ceaiul."[10]

Pe data de 9 octombrie 1934, Haig îi scria Mariettei despre Craig că „vorbeşte într-o frază un cuvânt francez, altul italian, altul german şi două englezeşti. Parcă e Werner Krauss în *Pygmalion*. Se urcă pe scaune, e distrat... Sare ca un adolescent şi totuşi e bătrân de peste 60 de ani. În fina lui siluetă de englez, îl văd ca pe un Apollo în braţele Isadorei."[11] Acelaşi comportament de tip (s-ar putea spune) histrionic se regăseşte şi în paginile scrisorilor lui Craig: redactate în engleză, sunt ludic împestriţate cu fraze, expresii sau cuvinte în germană, franceză şi italiană.[12] Înseşi formulele de adresare variază, de la „Dear Monsieur Acterian" sau „Dear Signor Acterian", la „Dear", „Caro" sau „Liebe Acterian". „Merci" e bineînţeles urmat de „grazie", iar „Sehr gut" de „très bien" – graţioase arlechinade, piruete verbale care ilustrează tonul colocvial, rapid, dezinvolt al acestor scrisori. În alternanţa lor jucăuşă, mimând felurite lumi lingvistice, ele poartă însă şi amprenta destinului continental al acestui insular autoexilat, care – începând de la 1904 – a trăit în Germania, Italia şi Franţa. În 15 ianuarie 1935, Craig îi scrie lui Haig Acterian: „NU cred în teatrul spaniol sau în teatrul rusesc – sau în teatrul românesc, italian ori grecesc. DAR cred cu tărie într-un teatru dincolo de frontiere."[1]

---

[1] *Ibid.*, p. 117.
[2] *Ibid.*, p. 119.
[3] *Ibid.*, p. 120.
[4] *Ibid.*, p. 125.
[5] *Ibid.*, p. 129.
[6] *Ibid.*, p. 140.
[7] *Ibid.*, p. 150.
[8] *Ibidem.*
[9] Din păcate, abia în toamna lui **2012**, revista noastră a editat tălmăcirea textului în limba română, la peste 100 de ani de la apariţia sa. Această primă traducere este semnată de Adina Bardaş.
[10] *Ibid.*, p. 153.
[11] *Ibid.*, p. 117.
[12] *Craig şi România*... În: *Secolul 20*, nr. 6–7/1983, pp. 95–138.

Acterian îl caracterizase la un moment dat pe Craig drept „un boem superb, supărat pe Anglia că nu i-a făcut un teatru".[2] Căutarea unui loc teatral stabil, unde să poată experimenta noi viziuni şi noi tehnici de teatru, este sensul itinerariilor lui Craig, la Berlin sau la Moscova, în Olanda, Franţa sau Italia: „theory in quest of practice" – o teorie în căutarea unei practici, după formularea Irènei Eynat-Confino, în cartea ei despre Craig.[3] În martie 1934, aflându-se la Roma şi bazându-se pe promisiunile oficialilor italieni, face apel la Acterian, care tocmai vizitase Londra: „Sper că vei şti engleza la perfecţie, pentru că dacă ar urma să lucrez aici, sper să te am lângă mine."[4] În 10 decembrie 1934, Haig, captivat, îşi notează planurile lui Craig. Clădirea: Le Corbusier. Găzduirea: Gordon Craig. Trupă de tineri. Se începe într-un sat, se trece apoi în alt sat şi, după un an de peregrinări, la Roma. Repertoriul: Commedia dell'Arte. Craig îi vorbeşte şi în ianuarie 1935 despre această eventuală colaborare: „Îmi scrie Craig, din nou, propunându-mi să-l asist în munca grea care i se va propune în teatrul italian. I-am răspuns imediat entuziasmat şi primind să lucrez."[5] Dar proiectul eşuează.[6] Craig avea însă în minte şi o alternativă. Încă din 2 februarie îi scrisese lui Acterian: „Aş vrea tare mult să stăm de vorbă despre posibilitatea de a vizita România, lucru despre care mi-ai vorbit mai de mult; sau vizita mea nu este posibilă acum? Mi-ar conveni să vin prin martie–aprilie, cred... dacă lucrurile s-ar putea aranja."[7] În 13 mai, fiind la Viena, revine, cu mai multă insistenţă: „Ce propuneri mai ai în legătură cu România..., ai cules informaţiile necesare? Sper că da! Dacă da, înseamnă că poţi face propuneri precise? Te rog nu sta pe gânduri, spune-mi – orice ar fi, dar cât se poate de clar..."[8] Nici proiectul acesta nu se realizează. În ultima scrisoare din acest ciclu epistolar, trimisă din St. Germain-en-Laye în toamna lui 1937, Craig îi relatează lui Acterian vizita la pavilionul românesc (probabil de la Expoziţia Universală din Paris) şi se declară „încântat" de stil şi de conţinut, ca şi de „machetele teatrelor", care i s-au părut bune: „una foarte bună". Şi încheie cu un gest şi cu o urare: „Ridic paharul pentru Mica Antantă şi pentru România, şi alături de ele pentru Haig Acterian."[9]

Apărut la Editura Vremea în 1936, la un an după călătoria lui Haig la Genova, volumaşul de 30 de pagini *Gordon Craig şi ideea în teatru*, „cu douăsprezece reproduceri", e împărţit în patru capitole: 1. o mică introducere biografică despre Craig, care începe cu evocarea figurii materne – Ellen Terry; 2. construirea unui portret al lui Craig,

---

[1] *Ibid.*, p. 112.

[2] Haig Acterian, *Dragoste şi viaţă*..., p. 117.

[3] *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor.* Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1987, p. 145.

[4] *Gordon Craig şi România*..., p. 119.

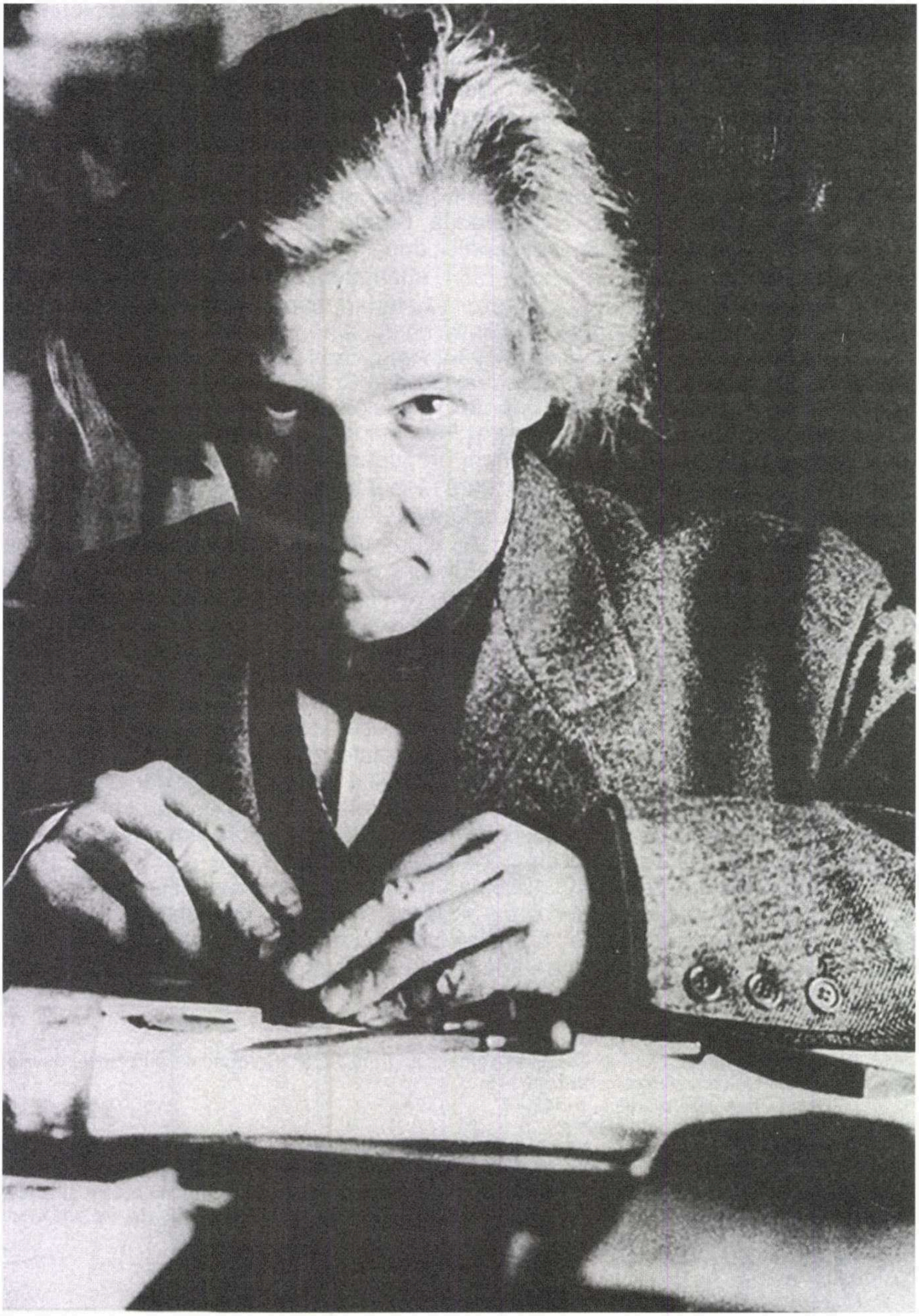
[5] Haig Acterian, *Dragoste şi viaţă*..., p. 140.

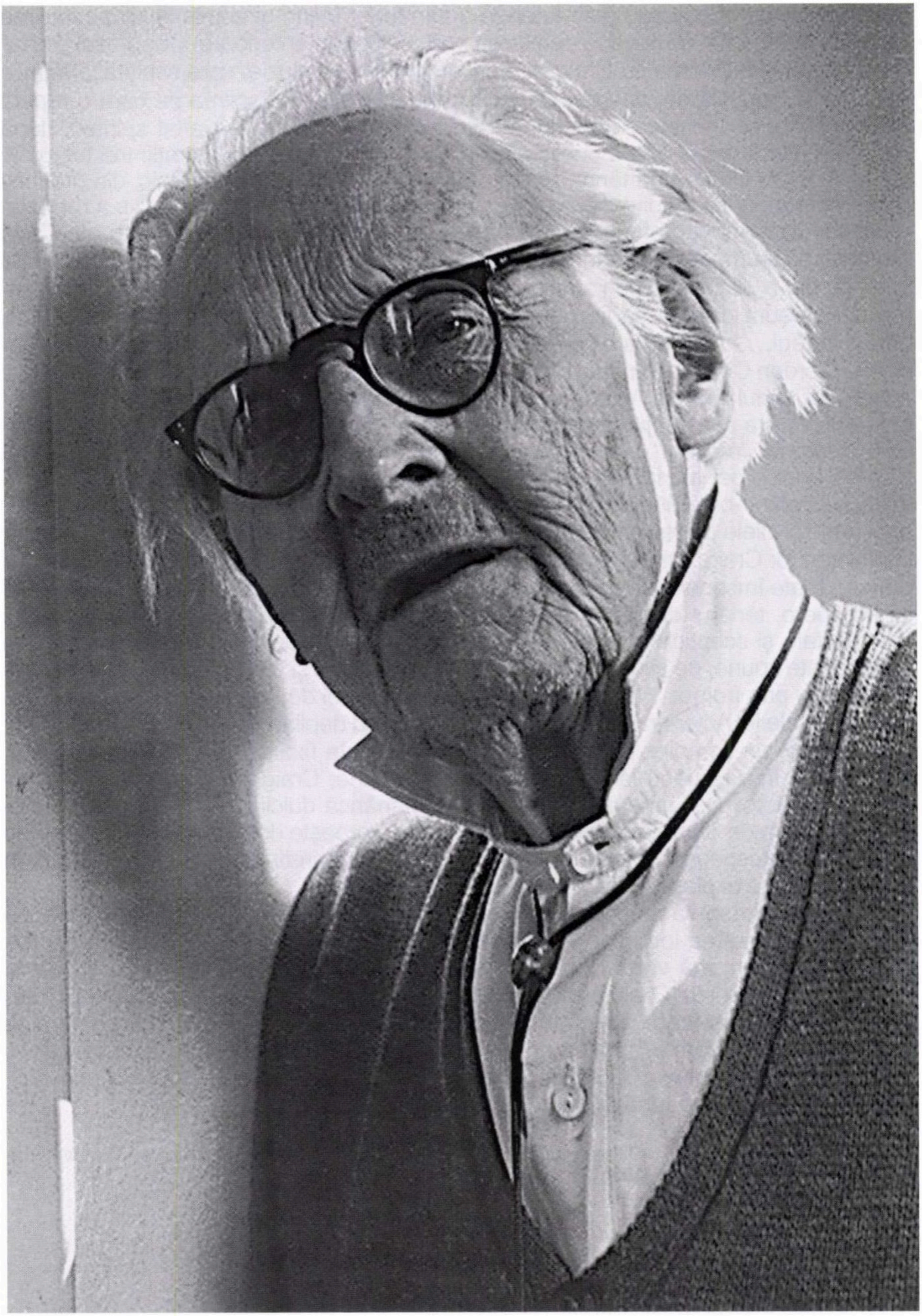
[6] În prefaţa la volumul: Haig Acterian, *Scrieri despre teatru*. Bucureşti, Muzeul Literaturii Române, 1998, p. 26, Claudia Dimiu se întreabă „în ce măsură destinul lui Acterian ar fi fost altul dacă Edward Gordon Craig ar fi obţinut înfiinţarea şi conducerea unui teatru la Roma; nu putem şti dacă, devenit asistentul lui Craig, relaţia lor ar fi fost perfectă [...] Nu este deloc exclus ca, pe parcursul colaborării, să fi ajuns la dezacorduri..."

[7] *Gordon Craig şi România*..., p. 114.

[8] *Ibid.*, p. 120.

[9] *Ibid.*, p. 131.





care începe cu evocarea figurii tutelare a lui Henry Irving şi continuă cu povestirea vizitei lui Acterian la Genova; 3. relatarea unor episoade anterioare: Congresul „Volta" de la Roma şi întâlnirea cu Craig; 4. o încercare de concluzie, care schiţează teoriile lui Craig – „adevărurile, paradoxele, imaginile, mişcarea (*mişcarea* pe care o repetă întruna)" – şi se încheie cu supramarioneta (un actor „care şi-a aflat spiritul", după Acterian). Urmează o listă a publicaţiilor lui Craig şi, în fine, 12 ilustraţii: trei fotografii ale lui Gordon Craig (una tânăr, una cu Ellen Terry şi alta cu el vârstnic, din profil) şi nouă reproduceri după diverse schiţe de decor. I s-ar putea reproşa – şi i s-a reproşat – acestei micromonografii că tocmai partea de prezentare a „ideii în teatru" la Craig rămâne cam sumară şi se reduce mai ales la sugestii. Autorul însuşi a resimţit această carenţă, dar a justificat-o prin spaţiul editorial restrâns, cu speranţa însă ca „prezentarea din broşura de faţă să fie pentru actori şi regizori folositor îndemn spre lectura operei întregi..."[1] Deşi nu are coerenţa, rigoarea şi ţinuta filosofică a capitolului consacrat lui Gordon Craig, un an mai târziu, de către Camil Petrescu în *Modalitatea estetică a teatrului,* textul lui Haig Acterian, redactat parţial chiar în preajma lui Craig, sub influenţa imediată a acestei personalităţi carismatice, are valoarea unui document uman unic, transmis „în direct". El constituie o mărturie vie, retrăirea unei experienţe, transmiterea unei clipe: hoinărelile prin Roma alături de Craig, halbele de bere băute la miezul nopţii într-o berărie de lângă Piazza Colonna, interminabilele divagaţii nocturne, apoi orele şi zilele petrecute în vila genoveză de pe Costa Serretto, deasupra mării, în intimitatea lui Craig, printre vechi manuscrise, ediţii rare, măşti, marionete, scule de gravor: „toate îmi apar ca o călătorie nesfârşită într-o ţară de neuitat".[2] Eşuat pe insula lui Prospero, tânărul discipol e sedus, fermecat de sortilegiile magistrului, ale cărui „negativitate şi scepticism" sunt „tot atât de constructive pe cât e idealismul său"[3] şi care-i poate spune, de pildă, pe neaşteptate: „Am crezut şi cred că se poate cunoaşte Dumnezeu prin frumos."[4] La peste o jumătate de secol de la apariţia lor, paginile frematătoare ale lui Acterian ni-l înfăţişează pe Craig cu deplina lui prezenţă: „Înalt, zvelt, cu părul alb, un complex de adolescenţă şi maturitate fixat în nestrămutat idealism, intransigent în artă până la completa negare de sine, Craig îşi aprinde toscana, se trânteşte în fotoliu... Fumează. Soarbe ceai. Mănâncă dulciuri..."[5] În picioare, răsfoieşte un volum de Shakespeare – ediţia princeps. Vorbeşte despre Montaigne, despre comedia shakespeariană, despre Hamlet, care poate pretinde că e melancolic şi în acelaşi timp „să explodeze de bucurie".

Pregătindu-se să plece la Genova, Haig îi scrisese Mariettei: „Fac abstracţie de toată frumuseţea locurilor de prin împrejurimi doar ca să pot sta cu el. Nu mă voi duce nicăieri, mă voi duce în această bibliotecă şi voi sta de vorbă cu acest om."[6] Expediindu-i lui Craig cartea, acesta îi mulţumeşte (pe 15 septembrie 1936) „pentru onoarea pe care mi-o aduce faptul că ai scris-o şi pentru plăcerea de a şti că un număr de *români* minunaţi o vor citi." Iar în post-scriptum adaugă, cu o nuanţă de melancolie: „Dă-mi de veste din când în când – să ştiu *ce mai faci*, scrie-mi *cel puţin* la o lună; altfel mă vei uita."[7]

---

[1] Haig Acterian, *Gordon Craig şi ideea în teatru.* Cu douăsprezece reproduceri. Editura Vremea, Bucureşti, MCMXXXVI [1936], p. 28, nota 13.

[2] *Ibid.*, p. 14.

[3] *Ibid.*, p. 21.

[4] *Ibid.*, p. 14.

[5] *Ibid.*, pp. 15–16.

[6] Haig Acterian, *Dragoste şi viaţă...*, p. 152.

[7] *Gordon Craig şi România...*, pp. 128–129.

După 1937, dialogul lor încetează. Zgomotul istoriei le acoperă glasurile. La începutul anilor '40, pe harta Europei unul se află în Franţa invadată, iar altul în Rusia, pe frontul de Est. Dar nici în Georgia, în plin război, lui Acterian nu-i dă pace demonul său interior. Într-una dintre ultimele lui scrisori, povesteşte cum a organizat, cu o echipă de soldaţi, un spectacol colectiv în faţa mării, într-un amfiteatru natural, „de care şi bătrânul Eschil ar fi fost mulţumit". Cade în luptă pe 8 august 1943, în Cuban, la 8 km Vest de Krîmskaia.

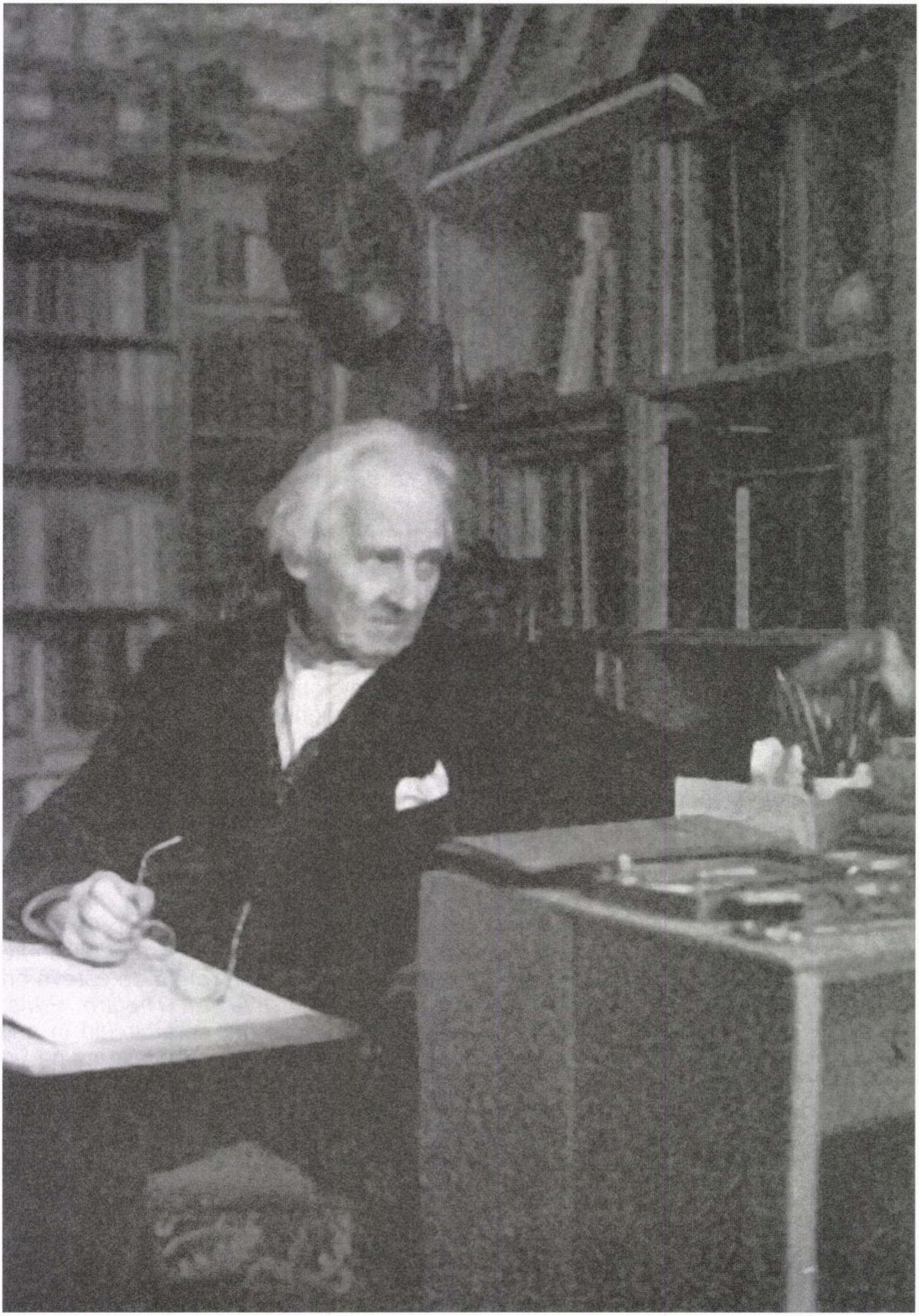
În seara de 27 februarie 1946 a avut loc la Bucureşti premiera unuia dintre cele mai discutate, admirate, contestate spectacole din istoria teatrului românesc: *Macbeth* cu măşti, în regia lui Ion Sava. Deşi interpretată de actorii Teatrului Naţional, piesa s-a jucat în sala Liceului „Sf. Sava": cu doi ani înainte, în 24 august 1944, clădirea Teatrului Naţional, situată în centrul oraşului, aproape de Palatul Regal şi alături de Palatul Telefoanelor, fusese bombardată şi distrusă de aviaţia germană. Şi aici Istoria îşi lăsase urmele.

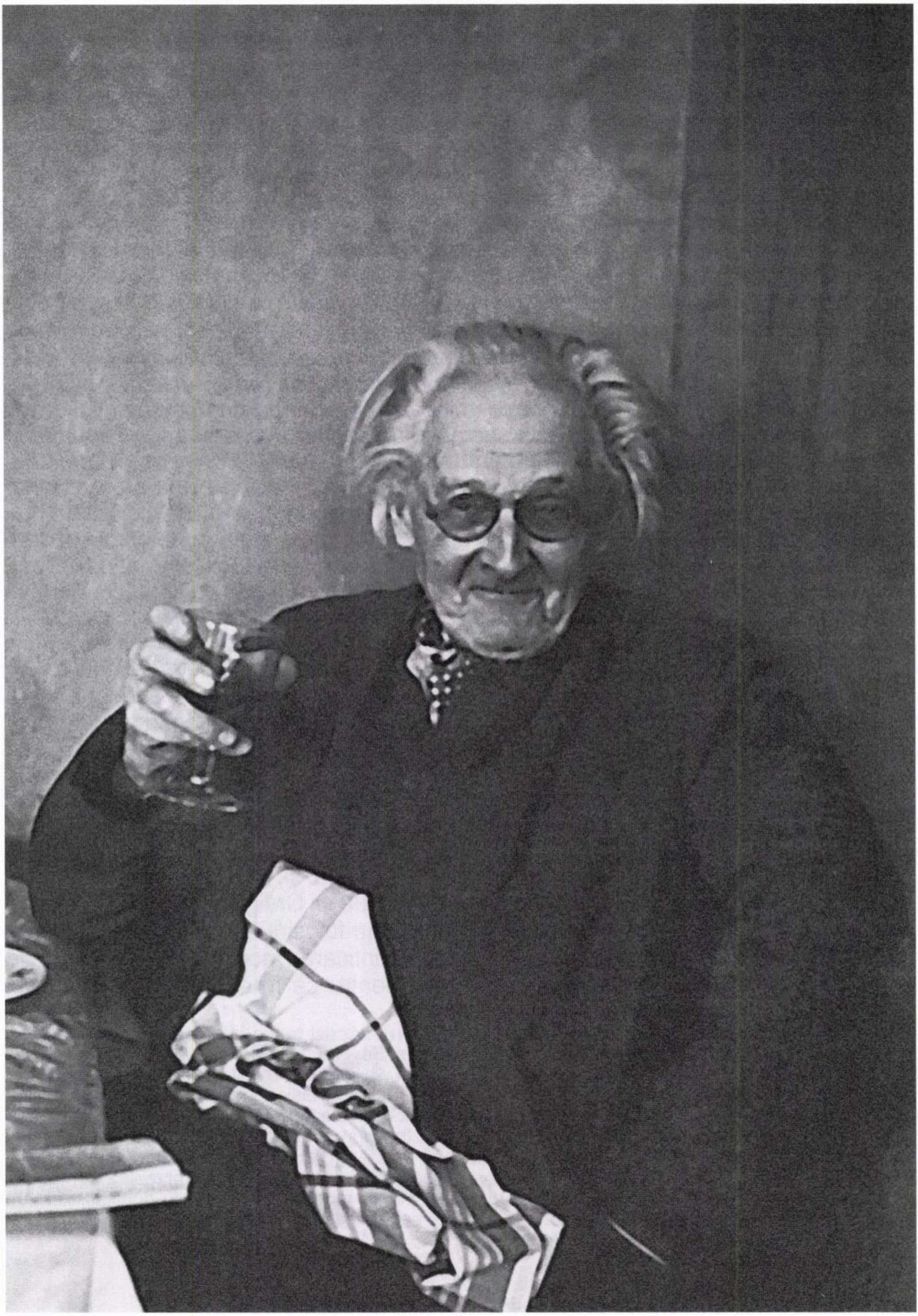
Destinată iniţial festivităţilor şcolare, sala de la „Sf. Sava" a trebuit aşadar reamenajată măcar pentru nevoile minime ale unui teatru profesionist: forma scenei a fost modificată, pentru a i se mări adâncimea, iar echipamentul tehnic – îmbogăţit (unele proiectoare au trebuit să fie recuperate de sub dărâmăturile Teatrului). În aceste condiţii, regizorul a optat pentru o scenografie funcţională, de sugestie, în linii simple, pornind de la o idee spaţială primară, care putea fi adaptată la toate situaţiile tragediei: un practicabil-bază în formă piramidală – metaforă evidentă a ascensiunii lui Macbeth spre vârf, spre putere. Supradimensionaţi, actorii umblau pe coturni şi purtau măşti, care, asemenea unor căşti medievale, le acopereau capul în întregime. Măştile fuseseră executate de un sculptor, după schiţele şi mulajele lui Sava. Concepute ca nişte mari feţe provenite dintr-o lume de coşmar, ele îşi puneau pe fiecare personaj pecetea grotescă, distorsionată, malefică (nu întâmplător, printre pictorii preferaţi ai regizorului figurau Brueghel, Goya, James Ensor...). Explicând alegerea acestei formule de înscenare a tragediei lui Shakespeare, Ion Sava aducea diverse argumente: în primul rând, *inspiraţia* regizorului, ideea generatoare de *stil* în spectacol; în al doilea rând, caracterul legendar al evenimentelor evocate; apoi, „bogăţia cadrului vrăjitoresc" – practici de magie neagră, apariţii spectrale care dau piesei „o valoare fantastică, stranie, supranaturală"; în fine, personajele din *Macbeth* nu sunt oameni, ci personificări ale instinctelor, „trase cu sfori magice într-un bizar joc al destinului, cu caractere ante-determinate, fixe, deci *fantoşe*."[1] În diferitele lui comentarii la această înscenare, apărute în presă – fie înainte de premieră, începând din toamna lui 1945, pentru a „pregăti" publicul; fie după, în 1947, pentru a înlătura unele neînţelegeri –, Sava se referă de câteva ori la Craig (folosindu-se de versiunea franceză din 1920: *L'Art du Théâtre,* Paris, N.R.F., citată şi de Camil Petrescu – probabil unica versiune care circula în anii aceia printre intelectualii şi artiştii români). În cartea sa, Craig formulase ca pe un principiu: „...the mask is the only right medium of portraying the expressions of the soul as shown through the expressions of the face."[2] În propriul său text, ca practician al scenei şi al muncii cu actorul, Sava reia şi dezvoltă această idee, în totală adeziune cu Craig: „Măştile cu care se va juca *Macbeth,* create de mine, nu sunt altceva decât expresia dinamică, în maximum grad de tensiune, a personajului

---

[1] Ion Sava, *Regizorul despre spectacolul său*. În: Virgil Petrovici, *Macbeth cu măşti*. Caietul unui spectacol de Ion Sava. Editura Tehnică, Bucureşti, 1997, p. 173.

[2] „Masca este singurul mijloc adecvat de a reda expresiile sufletului prin expresiile feţei." (Trad. L. A.) În: Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*. Heinemann, London, 1968, p. 13.





respectiv. Ele sunt mai vii pentru personaj decât figura omenească a actorului pentru că, mişcate, nu evoluează decât în jurul expresiei fundamentale. Figura omenească, neevocând tipul şi supusă infinitelor spasme musculare, n-ar putea să izoleze ideea de bază, n-ar putea – dacă ar izola-o – să se concentreze pe durată asupra ei şi n-ar putea elimina din juru-i celelalte expresii străine, parazite."[1]

În tumultul suscitat de acest „*Macbeth* cu măşti" al lui Ion Sava, numele lui Craig a fost în repetate rânduri invocat de un critic sau altul – fie pro, fie contra, pentru a-l combate pe Sava sau pentru a-l susţine. Astfel, dacă într-una dintre cronicile negative citim: „*Macbeth* cu măşti nu este, de altfel, o idee originală a d-lui Sava. A gândit-o, cel dintâi, Gordon Craig..."[2], în alta se constată elogios că regizorul a adoptat „o formulă, credem, în stil Craig", pornind de la „idealul actorului supramarionetă al lui Gordon Craig".[3] În primăvara lui 1947, răspunzând deopotrivă admiratorilor şi adversarilor săi, Sava şi-a asumat din nou, răspicat, concepţia spectacolului, uneori pe un ton profetic: „Măştile vor îmbrăca figura actorilor, măşti dinamice realizate cu ajutorul noilor cuceriri ale tehnicii moderne; aceste măşti vor deveni astfel opere de artă şi vor marca un nou pas către *supramarioneta* lui Gordon Craig."[4] Deşi apreciat de mulţi ca un spectacol excepţional, marcând o răspântie în teatrul românesc, fiind întâmpinat cu entuziasm şi fervoare de o mare parte a inteligheţiei, *Macbeth* cu măşti, montat cu atâtea piedici materiale, cu atâta dăruire spirituală a regizorului, a interpreţilor şi a artizanilor scenei, n-a fost jucat decât de 21 de ori. Publicul bucureştean al anilor postbelici, prea puţin obişnuit cu experimentele, dornic mai ales să se amuze, i-a preferat spectacolele de divertisment. Vestigiile montării au dispărut, după moartea prematură a lui Sava, în diverse arhive – la rândul lor risipite, în condiţiile unor calamităţi naturale (cutremur) sau perturbări istorice (înregimentarea României printre statele-satelit ale Uniunii Sovietice).

Faima postumă a spectacolului a compensat cu prisosinţă pseudoeşecul lui din epocă. Numeroşi cercetători şi specialişti în ale teatrului s-au aplecat ulterior asupra acestei fugitive capodopere scenice. (Dintre alte proiecte sau înscenări ale lui Sava, citez: *Neguţătorul din Veneţia*, 1934; *Hamlet*, 1937; *Şase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello, 1938; *Îngerul a vestit pe Maria* de Claudel, 1939; *Vocea umană* de Cocteau, 1940; etc.) S-a vorbit de „spaţiul de poezie teatrală" al lui Sava, bântuit – după propria lui definiţie – „de o viziune caricaturală şi tragică asupra existenţei"[5], viziune care i-a marcat deopotrivă opera de plastician, de dramaturg şi de regizor. În această înclinaţie către tragicul grotesc îşi are sursa şi acel *Macbeth* cu măşti. „Desigur, vizibile sunt aici recomandările teoretice ale lui Craig cu privire la montarea acestei piese şi, în general, cu privire la importanţa folosirii măştii în personificarea sensurilor tragediei. Dar pentru prima oară valorificarea acestor sugestii se face acum, prin spectacolul lui Sava, şi nu numai pentru că în acest regizor coexistă datele unor multiple posibilităţi de expresie plastică a unei asemenea viziuni, dar mai ales pentru că formula aceasta de teatru se grefează pe o structură psihică receptivă, pe o filosofie proprie asupra existenţei şi a artei."[1] De fapt, ni se semnalează aici aplicarea şi trăirea unei teorii la un alt nivel de adâncime, pătrunderea ideilor lui Craig dincolo de nivelul discursiv, în înseşi structurile creatoare ale regizorului, în straturile ascunse, unde germinează imaginile viitoare ale dramei.

---

[1] *Regizorul despre spectacolul său*. În: *Op.cit.*, p. 167. Acest text e interesant de comparat cu comentariul Irènei Eynat-Confino din volumul citat mai sus, *Beyond the Mask*..., p. 80, la Nota 29: „The mask is, however, a deceptive vehicle: it enhances illusion while it destroys it, and by doing so it enforces the symbolic aspect of the performance; in other words, the mask is both the cover and the sign of empirical reality. It is part of the aesthetic game, while it is also a constant aside to the audience, an essential factor of distancing. For the actor, the mask is the sign of the identity of the Other..." (Masca este, totuşi, un vehicul amăgitor: ea amplifică iluzia şi totodată o distruge, subliniind astfel aspectul simbolic al spectacolului; cu alte cuvinte, masca e în acelaşi timp învelişul şi semnul realităţii empirice. Ea este o parte din jocul estetic şi se află totodată în permanentă complicitate cu publicul, fiind un factor esenţial de distanţare. Pentru actor, masca este semnul identităţii Celuilalt." (*Trad. L. A.*)

[2] *Spectacolul văzut de*... În: *Op.cit.*, p. 203.

[3] *Ibid.*, p. 208.

[4] *Regizorul despre spectacolul său*. În: *Op.cit.*, p. 169.

[5] Letiţia Gîtză, *Ion Sava*. În: *Istoria teatrului în România*, vol. III, p. 299.

Printre obiecţiile aduse măştilor lui Sava a fost şi (aparenta) lipsă a unei unităţi stilistice. Ele te duc cu gândul – ziceau comentatorii – când la El Greco sau la Dürer, când la Goya sau la Modigliani, ba chiar la Walt Disney! Unul dintre ei (Petru Comarnescu) a revendicat însă şi un model local: măştile de priveghi ale ţăranilor din Nereju, din Munţii Vrancei (Carpaţii Meridionali). Acolo, conform unor străvechi rituri funerare, în jurul mortului întins pe năsălie se adună o ceată de mascaţi, care, veghindu-l, improvizează mici scenarii şi farse, în prezenţa rudelor şi prietenilor, petrecând cu mortul această ultimă noapte a lui pe pământ. Măştile lui Sava din *Macbeth* apar astfel ca înscriindu-se şi pe o posibilă dimensiune ancestrală. Indiferent de varianta lor plastică, ele provin, după teatrologul Ion Cazaban, dintr-o idee regizorală consecventă, din aceeaşi dorinţă de „integrare", de suprimare a distanţei dintre personaje, dintre vii şi morţi, dintre „fiinţele umane, fiinţele supranaturale şi fantome", prin mască realizându-se astfel „o unitate de procedeu scenic".[2]

Acest substrat ţărănesc originar îl interesa şi pe Craig, ca o componentă a universului shakespearian, o zonă de interferenţe lirice şi comice. Iată ce-i spunea lui Acterian, în acel neuitat dialog de la Genova: „...Mi-ar plăcea o ţară proaspătă cum e a voastră, cu biserici mici, păduri mari şi ţărani. Ţările din Apus nu au ţărani. În Anglia s-au pierdut atât de multe obiceiuri [...] Ţăranii englezi care vorbesc rar, gândesc mult, iubesc tăcuţi şi gravi soarele, iarba şi cărările Angliei sunt cei care se mişcă în comedia lui Shakespeare [...] Umorul se naşte din aparenţa gravă a oamenilor, din seriozitatea cu care îndeplinesc un chef, o aventură, o farsă [...] Tragedia shakespeariană se poate interpreta în zeci de moduri; cunosc, de pildă, zece chipuri de a reprezenta întâia scenă – scena vrăjitoarelor – din *Macbeth*. Shakespeare este un poet tragic discontinuu, sunt părţi în tragediile sale care stau antinomic, totuşi întregul are coordonate precise. Comedia însă este a ţăranului englez, se desfăşoară simplă ca o cântare, chiar când împrumută din mitologia greacă."[3] Această pagină ne ajută să înţelegem mai nuanţat ce căuta – ce spera – Craig să găsească în acea Românie imaginară, pe care o întrezărea de departe: nu numai un alt loc, ci şi un alt timp. Un timp mai frust, mai aproape de natură, ma „naiv"; un timp mitic, în care personajele shakespeariene să poată rătăci firesc prin pădurea Ardenilor, iar oastea pornită să-l pedepsească pe Macbeth să se poată ascunde în mers după crengile codrului de la Birnam.

Ţin să mulţumesc următoarelor persoane care m-au ajutat, cu prietenie şi eficienţă, la strângerea materialului pentru articol: Ion CAZABAN, Claudia DIMIU şi Daniela GHEORGHE.

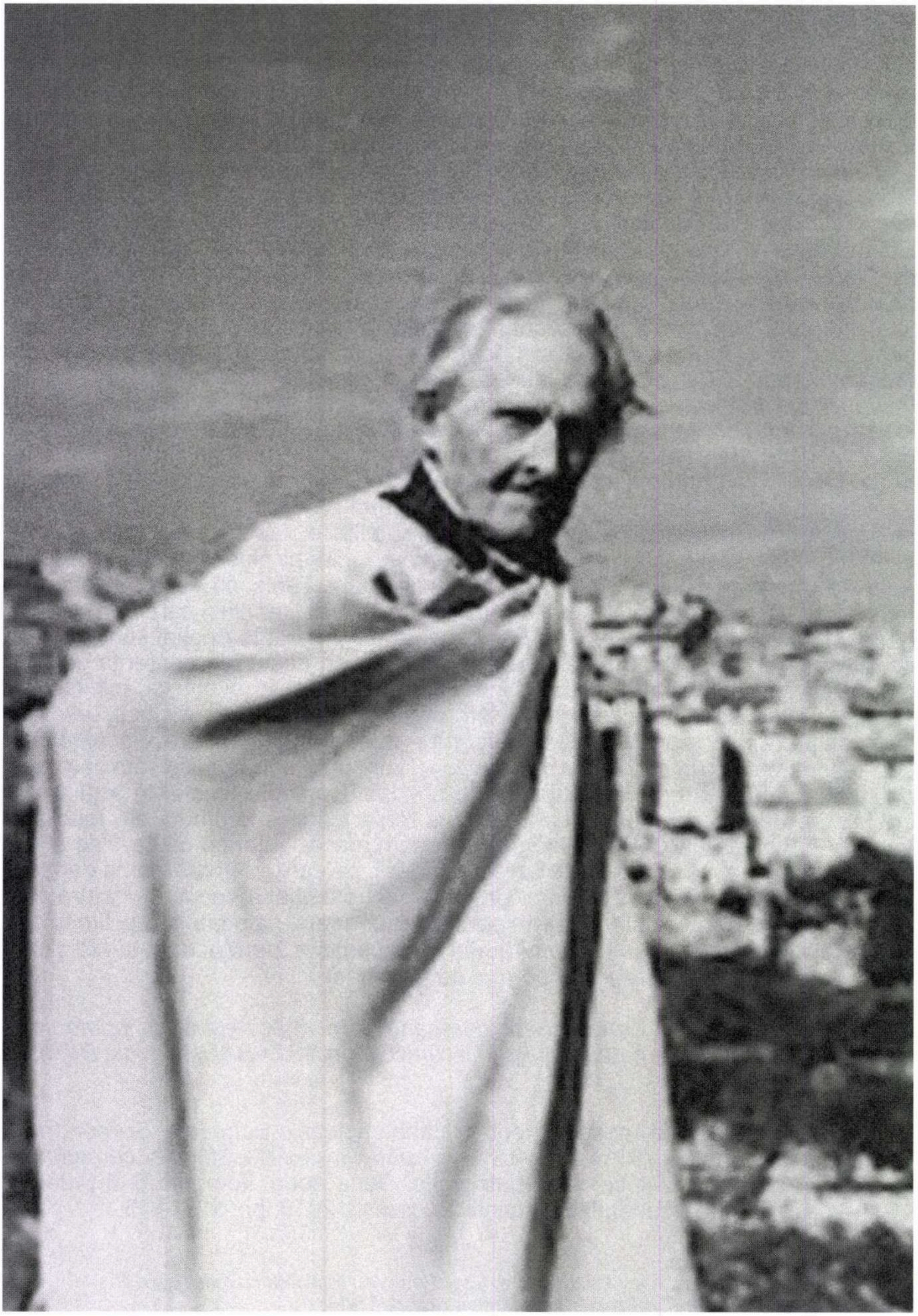
O primă versiune a acestui articol, în limba engleză – *Echoes of Gordon Craig in the Romania of the 1930s and 40s* –, a apărut în revista *Studii şi cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie*. Serie nouă. Tomurile 5–6 (49–50). 2011–2012. Editura Academiei Române, Bucureşti, 2013, pp. 137–145.

---

[1] *Ibid.*, p. 300.

[2] *Spectacolul văzut de*: Ion Cazaban. În: Virgil Petrovici, *Macbeth cu măşti*..., p. 201.

[3] Haig Acterian, *Gordon Craig şi ideea în teatru*..., p. 17-18.



Nicolae HAVRILIUC

Consecuţia om–teatru

> *„Să visăm la vremea când regizorii vor convinge actorul să muncească mai mult acasă în faţa oglinzii, ca să se descopere şi să se facă pe sine judecătorul cel mai aspru al său."*
>
> **Victor Ion Popa**, 1942

Deşi în formă omul este o fiinţă dată aşa pentru totdeauna, creat de natură după „chip şi asemănare", în interioritate omul este o fiinţă în mişcare – neîntreruptă mişcare: în el se modelează vibraţii noi, trăiri şi gânduri noi, imitaţii ce duc la armonii şi ritmări noi, pe măsura impulsurilor exterioare şi a „aşezărilor" interioare. Omul este experienţa naturii şi a societăţii. Se pot pierde anumite adâncimi din sufletul său, anumite înălţimi din gândirea sa, dacă nu se găsesc „echivalente" în formele practice ale vremurilor. Iată însă că apare teatrul, unic în expresia comunicării, şi acoperă sau cuprinde manifestările omului mai puţin expuse vederii, dându-le glas prin „axa nevăzută"[1] străbătând scena. „Dar pentru a face teatru e nevoie de un singur lucru: omul"[2]. Cele două citate sunt argumente în favoarea legăturii de nezdruncinat: om–teatru.

Teatrul ca reprezentare a invizibilului

Devenirile omului – între aspiraţii, probleme, ipostaze şi împliniri, suportând înfăţişări diferite – sunt îmbrăcate în formele sensibile ale iluziei de către umanitatea scenică. Teatrul, dacă nu înmulţeşte omul ca o mamă născătoare, unică şi irepetabilă în fiinţarea sa, îl poate mişca spre transformare, adică îl renaşte consolidând acel unic şi irepetabil din el. „Schiţele" de om în registrul funcţiunilor scenice, stăpânite mai mult de sex, ca un centru energetic, decât de minte şi suflet, ca alte centre energetice, întâlnite în multe dintre textele pentru scenă actuale, sunt dăunătoare spectatorului şi omului creator de spectacole. Mai întâi, ele nu deschid noi orizonturi; şi apoi, stopează sau sărăcesc multiplicarea ipostazelor umane din lanţul devenirii scenice.

Sunt spectacole ce au schimbat destinul lumii, născând prin personajul scenic un alt tip de om sau aducând în prim-plan (punând în funcţiune) unele elemente de fiinţă aflată în adormire. Bunăoară, bătălia pentru *Hernani* (1830) a contribuit la ivirea (sau trezirea) omului romantic, adâncind prin faţetele sale problematica acestui om şi adăugând noi chipuri de expresie omului universal. Amintirea unui personaj (ca o impresionare lipită de identitatea privitorului), elaborat până-n marginea fiinţei sale de o regie ingenioasă (nu prin experimentul abstractului, ci prin elanurile de concret ce animă omenescul) şi însufleţit de jocul natural al actorului, poate fi un reper, un liant, ce armonizează „aşezările" interioare ale privitorului sau le dă consistenţă. La o anchetă făcută printre spectatori pe tema „Personajul îndrăgit din vizionări" (teatru sau film), răspunsurile, deşi au fost dintre cele mai surprinzătoare, puneau în evidenţă „adâncimile" omului regândit scenic sau filmic, oarecum „prins" sau „exilat" în sufletul privitorului: „Nu pot s-o uit pe Gelsomina din *La strada* de Federico Fellini" sau „Mereu îmi vine în memorie Gina Patrichi din *Dimineaţa pierdută* de Gabriela Adameşteanu, regia: Cătălina Buzoianu".

---

[1] Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan,* Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1941, p. 5.

[2] Peter Brook, *Fără secrete, gânduri despre actorie şi teatru*, Editura Nemira, Bucureşti, 2012, p. 28.

Dar omul („fiinţă căzută şi mărginită"[1]) este fiinţa care mereu se leapădă de „straiele" împătimite de timp şi-n esenţele sale – fie minimaliste, fie nu prea arătate unei simple priviri, derutând percepţia în fiinţarea de sine – îşi caută neîncetat alte stări şi comportamente, în nestăvilita devenire. Teatrul, prin mască, joc şi cuvânt, îi propune omului, *avant la lettre*, „mantouri" la esenţele sale, mărturisind nevoia înnoirilor. Încât problematica existenţei, ca parţială rezolvare, îi face omului viabilă fiinţa, prin imensul său mister. Altfel spus, omul se stăpâneşte pe sine şi accede la cunoaşterea universului numai prin misterul ce-i iluminează fiinţa.

Privitorul venit din realitatea zilei şi a nopţii, din nevoi estetice sau din cauza unei dislocări provocate de situaţii reale, vizionează un spectacol de teatru spre a se consola sau spre a se aşeza în sine şi acceptă iluziile scenei ca pe un remediu, chiar dacă logica spectacolului ori lipsa de asemănare cu realitatea ştiută îl vor locui un timp şi-i vor răpi o altă parte din timp. Fiinţa privitorului, aflată într-un plus de cunoaştere, primeşte dreptul de a participa la timp şi, deci, de a fi în timp. Studiind actorul care-i creează iluzii şi certitudini privitorului în para jocului scenic, înţelegi că fie este deprins să „reînvie" personajul prin stările şi închipuirile proprii, fie este îndemnat să se comporte în consens spiritual cu fantezia regizorului. Uneori, prea multă libertate scenică pentru actor îl poate deruta, mai ales când el este obişnuit cu regula sau să asculte. Ludicul, în afara tonului regizoral, îşi pierde din respirări. Victor Ion Popa denumea regizorul prin expresia venită din vechime *didascalos*, adică învăţător ce-i învaţă pe alţii din secretele scenei. Regizorul explică şi transmite din mecanismul interior şi exterior al jocului scenic actorilor, scenografilor, electricienilor, tâmplarilor, dar mai ales tinerilor regizori. Cu cât aceste învăţături vor fi coerente, ele vor fi percepute imediat de publicul specializat, adică de criticii şi esteticienii teatrali, şi vor încânta marele public, mobilându-i interiorul.

Din funcţiunile actului scenic

Uneori, când realitatea se goleşte de sens, devenind fie aridă, fie găunoasă, spre a se menţine în continuare din rezervele ce-i mai rămân, provoacă „visul" de unde să-i vină impulsul sau revitalizarea. Acest vis, cu imagini plăcute şi neplăcute, dar evident mai intense şi purificate, este substanţa ce creşte în spaţiul scenic (delimitat strict de gândul regiei spre a mişca actorul prin trăiri şi atitudini) şi impresionează spectatorul prin efectul de *rezonanţă intimă*[2]. În cazul spectacolelor-document ce pun faţă-n faţă, prin lucrarea magiei şi a iluziei scenice, victima şi călăul, regia se află într-un surplus de creaţie. Spre a face reprezentaţia credibilă (iar în spectator să fie diferită reverberaţia), regia va accentua conotaţia umană a personajului, deoarece – aşa cum se ştie – în scenă şi binele şi răul evoluează prin suport uman. Când realitatea din spatele spectacolului este cutremurătoare şi hâdă, spectacolul o denunţă, dar îi retuşează faţa umană, pentru că realitatea e construită de oameni. *Tipografic Majuscul*, o formă de teatru-document de şi în regia Gianinei Cărbunariu, la Teatrul „Odeon", aduce în scenă victima şi călăul, într-un dialog al mărturiilor „conciliante". În condiţiile în care schimbarea este ocolită, viaţa se păstrează aceeaşi, atât în aparenţă cât şi în esenţă, dând prioritate jocului şansei şi al neşansei.

---

[1] Constantin Noica, *Jurnal filosofic*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990, p. 25.

[2] Eugenio Barba, *Casa în flăcări. Despre regie şi dramaturgie*, Editura Nemira, Bucureşti, 2013, p. 38.

Viaţa în fluenţa scenei se arată cu mult mai acaparantă decât viaţa de unde vine spectatorul. Fiind gândită dinainte, ea curge prin esenţializări, chiar dacă spaţiul este redus la o privelişte în pantă, iar timpul închide într-un minut povestea unui secol. Un conţinut esenţializat rafinează forma, iar spectacolul atenţionează prin inedit.

Dacă ar trebui să mă consider un înverşunat căutător de formule scenice sau de linii de transpunere (spre a-mi diversifica traseele demersului), m-aş opri la spectacolul de ţinută clasică sau neoclasică necesar într-un climat care, din prea mult entuziasm, îşi pierde controlul. Un astfel de spectacol este *Metoda* de Jordi Galcerán văzut la „Festin pe Bulevard, „Nottara, 2013". Regia sobră şi măsurată a lui Theodor-Cristian Popescu, posibil argument în favoarea *diferenţei*, supune jocului scenic raţiunea şi, prin intermediul ei, face analiza psihologică a celor patru individualităţi umane, intenţionând să desprindă din realitatea lor adevărul. Altfel spus, cei patru concurenţi la postul de manager al unei corporaţii internaţionale – Fernando, Enrique, Carlos şi Mercedes –, vizualizaţi prin relaţia dintre privatul fiinţei şi profesia din social, sunt, în formă, analizaţi în contextul riguros al celor trei unităţi clasice – loc, timp şi acţiune –, pentru ca în esenţă să se constate fluenţa (urmare a unei exersate manipulări) şi natura problematică a fiinţei lor (netezind drumul spre virtuţile sfâşiate). Nevoia de echilibru în *máscara* scenică şi claritatea în exprimare, cu scopul moralizării, par să-l definească pe Theodor-Cristian Popescu.

Din dorinţa consemnării unor aspecte ale mizanscenei, mai puţin expuse vederii, eşti îndemnat să te apropii de spectacol fără prejudecăţi (*Vom critica opera, iar nu persoana*, potrivit principiului obiectivităţii, propus de Kogălniceanu la 1840), dacă se poate cu multă afecţiune sau chiar prin schimbarea unghiului de vizionare.

Din orice unghi ar fi privit, spectacolul este o succesiune de forme întemeiate scenic în mişcare. Regia harnică şi cuminte o lui Dan Tudor, păstrând o proporţie corespunzătoare între litera textului şi jocul actoricesc, face din *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu un spectacol demn de spiritul Naţionalului. Jocul actorilor de *vezi că vine* ***şi*** *vezi că pleacă* a sporit linia unitară a spectacolului şi poate – ca niciodată, în transpunerile sale – regizorului să-i fi reuşit expresivitatea vizualizării tocmai din acel neastâmpăr du-te-vino (suport pentru alertarea mişcării). Ce apare ca o nevoie în „casa" spectacolului este anexarea (printr-un artificiu scenic) în vecinătatea spaţiului de joc, unde acţiunea se prezintă la vedere, a unui teatru *de dincolo*, unde acţiunea se prefigurează şi trebuie decriptată. Personajul tânărul vagabond (în viziunea lui Eftimiu era un element de reteatralizare a teatrului cerut de epocă) aduce un suflu nou în atmosfera înţelenită a urbei provinciale, o aripă a poeziei (or, poezia stă la originii teatrului), iar Dan Tudor, autorul unor plachete de versuri, nu lipsite de interes, ar trebui să-şi valorifice scenic acest fond poetic, pe care nu ştiu de ce-l stopează în favoarea unor *enteresuri* din imediat.

Întemeietorul de forme scenice fiind, cu siguranţă, regizorul, acel *maître* de sine stătător, lucid şi cunoscător în detaliu al lui *cum* şi *ce*, mergători prin scenă, intră şi el în joc atunci când îşi transpune propriul text. În relaţia text–spectacol, Radu Popescu (fiind şi autor, şi regizor) a intenţionat „negocierea" prin detaşare de anumite pretenţii ale textului, privind vizualizarea scenică, şi printr-o anume „îmblânzire" a regizorului, spre a nu „sfâşia" autorul. Surplusul de împăcare i-a venit de la actori şi jocul lor, iar *S-a furat mireasa* de la Godot Café Teatru a plăcut.

Spectacolul (ca orice act de viaţă) cere din partea actorului o mobilizare totală, atât cu trupul, cât şi cu sufletul şi mintea. Nu poţi fi prezent pe scenă numai cu trupul, prin mişcare, gesturi şi rostiri (ştiute din învăţarea textului), iar mintea să fie lăsată în largul ei, adică să alunece în gânduri ce pot apărea în circumstanţa jocului, revenite ca răfuială sau replică la vreo mai veche dispută cu partenerul de joc. Dezacordul provocat între minte şi trup se resimte din fizionomia actorului şi are urmări. Mai întâi dăunează ludicului şi apoi derutează percepţia spectatorului, care, în virtutea obişnuinţei (aceea de privitor al actorului) apreciază prestaţia prin calificativul *mai puţin convingător*. Am văzut actori care-şi începeau rolul aruncându-şi privirea în sală, spunându-şi că de acolo începe spectacolul. Personajele create de ei aveau drept model publicul din sală. Până la un punct, „facerea“ nu este rea şi nici respingătoare. Deşi laxă, înţelegerea poate fi schematică, în absenţa unui dramatic pregătit în interior, adică pe scenă. Acest mod „creator“ serveşte unor regizori tineri, veniţi dintre actori (conştienţi că sâmburele de teatralitate din ei îi împinge mai degrabă spre transpuneri, decât spre „fiinţări“ de personaje), care adaptează un text pentru scenă cu pretenţia inovaţiei prin conivenţa sală-scenă sau afişează înscrisul „creaţia în regie“. Sintagma, servind teatrului liber sau deschis, necesită o precizare. „Creaţia în regie“ nu înseamnă reinventarea jocului scenic, denumită franc inovaţie, ci nevoia de forme şi expresii noi, în absenţa unor texte pentru scenă (justificând o dramaturgie leneşă şi vetustă), care ar permite vizualizarea de formule sau imagini intrate deja în desfăşurarea spectacolului. Dibăcia acestor forme şi expresii noi aşază în privitor semnificaţii neintenţionate şi ascunse ale spectacolului; or, privitorul se duce la teatru nu pentru ceea ce ştie despre el, ci pentru ceea ce nu ştie despre el, iar teatrul, prin sinele creator aparte, îi poate oferi. Ce ar putea să revigoreze câmpurile energetice din om, lipsite de combustia naturii, se găseşte în religie şi artă, preponderent fiind teatrul. (Neuitata Leopoldina Bălănuţă, marea noastră artistă, obişnuia să spună: „Totdeauna teatrul mi-a apărut ca o ştafetă a Dumnezeirii.“)

Pentru că teatrul este refacere şi refugiu, atunci când viaţa devine dură, extrem de dură, dar şi un mod de exprimare spre a veghea „serpentinele“ vieţii, conştientizând-o. Prea plini de sine şi constituiţi în fiinţa lor din acumulări de imagini şi date ce le sporesc gomoşenia şi prostia, singularizaţi în contexte de viaţă care necesită comunicarea, personajele comediei satirice *Somnoroasa aventură* de Teodor Mazilu („acţiunea se petrece în zilele noastre“ – preciza autorul, în aprilie 1964, în revista *Teatrul* –, dar prin extensie trimite şi la zilele noastre de acum) stârnesc hazul prin ipocrizia ce le flatează orgoliul, intenţionând de a ieşi din tiparele închistării sociale şi de a se îngriji fiecare, după înzestrările minţii, de ceea ce-i lipseşte în interior, adică de a coborî din „general“ în „particular“. Regia lui Vlad Stănescu, în forma aşezării scenice de la Teatrul Foarte Mic, aranjează cu umor şi tact această „năzdrăvană“ comedie a evului materialist-socialist (scuzând „personaje reale“ dacă, niscaiva din greşeală, păstrează „orice asemănare“) şi mişcă personajele ei pe linia unui rizibil eliberator, îndemnându-le să execute gesturi nostime şi bizare, pentru ca, prin spălarea creierelor, să-i readucă într-un minimum de normalitate. După scurta probă de plâns pe care o etalează la naştere, omul poate rămâne „cavalerul tristei figuri“, dacă nu s-ar găsi ceva să-i provoace râsul, pe care-l conservă în el, imediat ce a păşit pe tărâmul umblătoarelor iluzii. Numai că iluzia scenei, mai abitir ca iluzia vieţii, declanşează râsul intenţional, dinainte pregătit, făcându-l pe spectator părtaş la o comunitate de „măşti“ care demască, adică prezent într-o sală de teatru unde regula din rostirea actorului este măsura oricărei forme de rizibil.

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ

I se poate întâmpla creatorului de teatru să-şi piardă aripa ce i-a slujit preumblărilor şi popasului printre mistere şi simboluri, dar suportul psihic al aripii să-i rămână intact. Drept urmare, el va rătăci o vreme, dar până la urmă îşi va reface elanul şi va intra în adiacenţa altor repere, bucurându-se de chemarea lor. Pentru că teatrul face parte din „lumea naturilor spirituale" (*Welt geistigen Naturen*), iar creatorul, care nu şi-a înstrăinat sau viciat natura, va primi dreptul de revenire şi va întemeia din nou spectacolul. Chiar şi-n puţinătatea sa de la început, spectacolul poate spune atâtea... Cu o condiţie: să fie vegheat şi dirijat de regizorul prin definiţie – gânditorul de forme scenice. În neprihana umilinţei artistului se află jucăuşele lumini ale strălucirii.

Revenind la relaţia om–teatru, se cuvin spuse următoarele: Ce-i drept, teatrul imită realitatea, nu prin clişeul fotografic, ci prin ceea ce are ea dramatic, realizând atingerea ca de un aproape, nu atât din nevoia înfrumuseţării, cât din nevoia caracterizării în mişcare sau întâmpinând-o, când un ceas nedemn o aşază *subt vremi*. Rechizitoriul făcut raţiunii omului animă ludicul din *Contra progresului* de Esteve Soler (regia Bobi Pricop, Teatrul „Bulandra") şi atrage atenţia, în maniera unui spectacol-manifest, asupra deciziilor viitoare privind viaţa pe pământ. Când lucrarea din raţional şi-a pierdut rodirea practică, strivind naturaleţea vieţii în favoarea intereselor mercantile, *viaţa nu mai e rentabilă*, iar omul, ca animal superior, este pus în suspensie de o focoasă şi plăpândă focă dezamăgită că lumea omului a ajuns *atât de nedreaptă*, propunând în favoarea vieţii *o lume fără oameni*. Cele şapte „poveşti" vizualizate în spectacol împing „devenirea" într-un punct zero, în contra sensului din Geneza biblică, unde, în cele şapte zile, „devenirea" urmează progresul ritmic. Asistăm la un tablou al Genezei biblice pe dos: „facerea" se substituie „desfacerii", iar binecuvântarea ia locul acuzării. Şi mai mult: se produce o ieşire din eonul creştin, prin dispariţia iubirii şi a iertării. În schimb, nota specială a spectacolului (har actorilor ce atribuie jocului vioiciune din volutele tinereţii lor fragile, prea din timp matură, în consens cu simplitatea unei regii, dar minuţios elaborată în distribuirea esenţialului pentru rostire şi mişcare) se află în continua sa facere. Prezenţa regizorului la fiece reprezentaţie mă face să cred în posibilitatea adaosurilor, ca o gradare în ritmicitatea perfecţiunii.

Frumuseţea naturală a trupului uman (de o perfecţiune geometrică presimţită, dar nepermisă înţelegerii) se află în echilibrul misterelor. Excesul din „Programul de studiu şi explorare a ştiinţificului pe trupul uman" (schimbarea de sex) strică echilibrul, iar misterele se răzbună urâţind viaţa. Spectacolul *Masculin/Feminin* al Liei Bugnar (text şi regie), de la Godot Café Teatru, este un avertisment spre „conştientizarea" ştiinţificului („prin ea însăşi ştiinţa nu este şi cunoaştere. Mai trebuie ceva spre a scoate raţiunea din acea inadecvaţie cu sine"[1]. Mai este nevoie de *cunoaşterea substanţială*, prin care ştiinţa, pătrunsă de filosofie, s-ar apropia de suprem, adică de înţelepciune – după cum demonstrează Camil Petrescu în *Doctrina substanţei*), dar şi un exerciţiu în registrul vesel şi grav al rizibilului. Omul nu poate crea forma omului (ea este dată aşa de la natură), ci, în sensul firesc al lucrurilor, îl poate naşte şi creşte în regim de ocrotiri. Iată că arta face proces ştiinţificului, haşurând raţiunea aflată pe o culme singulară şi, în iluzia deplinătăţii de sine, pare c-o aşteaptă rătăcirea prin căderea în ridicol. În nota aristoteliană, comedia este imitaţia *celor ce fac din ridicol o parte a urâtului.*[2] Vocea gânditorului de teatru, venită din antichitate, străbate veacurile şi se face auzită şi azi, prin regizorul de vocaţie (dovedindu-se înzestrat să umanizeze omul prin redarea adecvată a realităţii în mers), pentru că regizorul este *der Kleine Gott der Welt.*

---

[1] Constantin Noica, *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, pp. 220-221.

[2] Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1965, p. 58.

Suferinţele cronicarului de spectacole

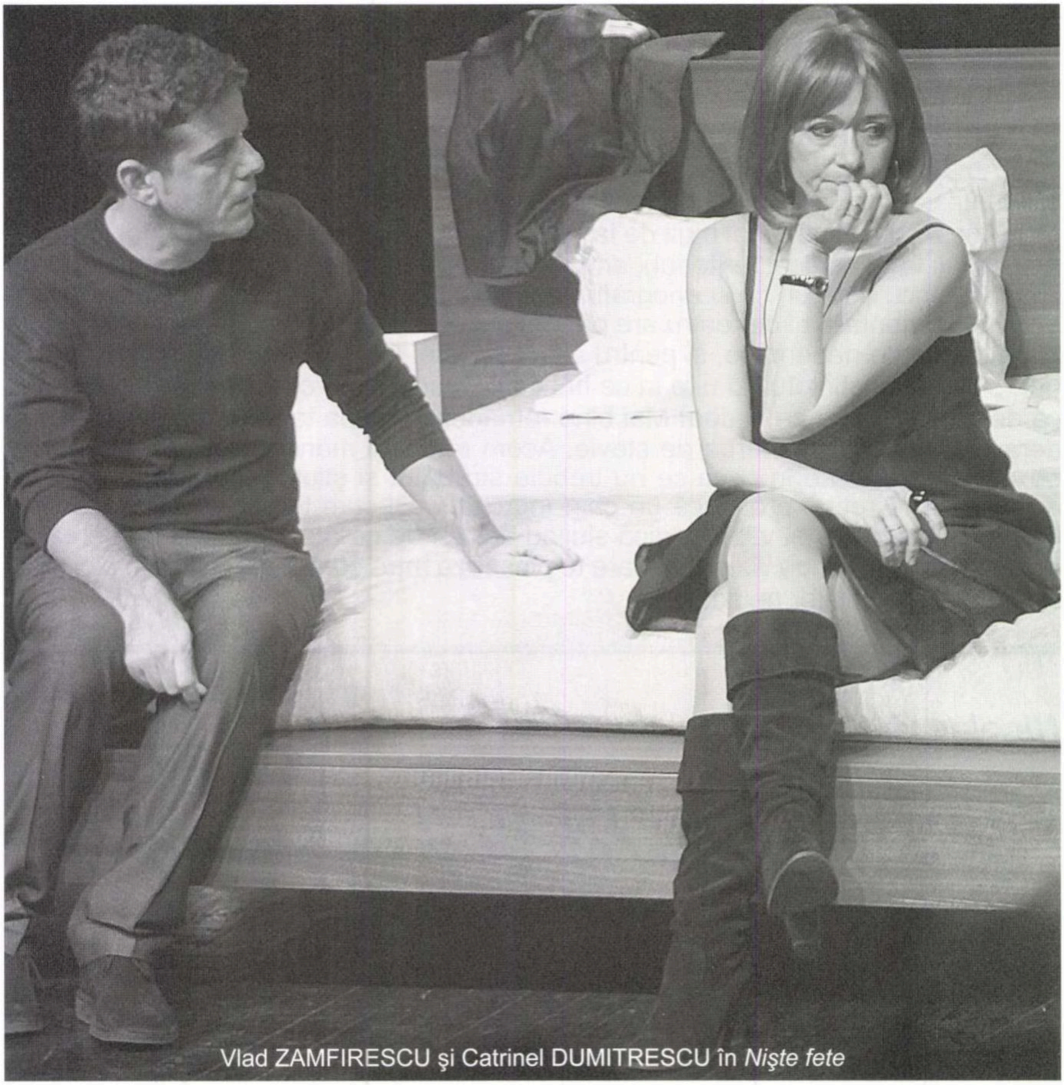
Am întâlnit cronicari de spectacole marcaţi de un chin îngrozitor şi, poate din prudenţă sau din orgoliu, m-am ferit, ca să nu mă contaminez. În fond, ce se-ntâmpla? Acest chin venea mai mult de la spiritul spectacolului (căruia, din îndrăzneală, respectivii i-au încălcat teritoriul), amprentat de o regie aflată într-un perfect acord cu autorul, cu actorul, cu scenograful, dar şi destoinică în întregirea textului autorului. Şi comentatorul de teatru are păcatele sale. Din curiozitate, alunecă în unele zone denumite nepermise, şi pentru asta plăteşte. Cum? Când i se spune, imaginar: „Ai vrut să ştii totul, şi uite în ce hal eşti! Descurcă-te cum poţi şi vezi ce spui, că de văzut ai avut ce vedea! Mai bine rămâneai la supa ta de orez, decât să mă deranjezi pe mine la ciorba de ştevie. Acum rămâi şi mănâncă tot ce mănânc şi eu.“ Această intrare în ceva ce nu trebuia străbătut şi ştiut, şi hotărârea celui de acolo de a te reţine provoacă un chin îngrozitor. Şi cum te eliberezi? Depunând mărturie despre ce ai văzut, adică slujind actului de creaţie, potenţându-l creator. În ciuda surprizelor de vizionare care te plasează între *standee* (privitor în picioare) şi stander by (privitor pe scaun).

Nicolae HAVRILIUC

Şi la pomul lăudat, fie şi cu mere roşii... se poate întâmpla!

Dacă teatrul este *„un relief mişcător“*, după cum afirmă Hippolyte Taine, la întâlnirea cu spectacolul *Un pic prea intim* de Rajif Joseph – regia Cristi Juncu, Teatrul „Nottara“ – am simţit, ce-i drept, mişcarea, însă relieful uman n-a prea venit spre sală: a rămas acolo, pe scenă, să-l scalde, prin luminile sale, faţetele unui astru aprins sub pomul cu mere roşii – ambient scenic ingenios „croit“ de scenograful Cosmin Ardeleanu.

Pornind de la această constatare (pe alocuri subiectivă, pe alocuri într-o notă de aperceptiv exagerat, după cum ar spune unii), menţionez fără pic de tăgadă că există câte un spectacol pe care-l numim frumos şi-l admirăm dintr-un unghi ce ne-a intrat în reflex, intenţionând să ne ţină acolo spre mereu lauda sa, în sensul că prea ne devin dragi anumiţi actori sau prea îl ridicăm în slăvi pe respectivul regizor. Iar dacă privirea din afară nu se roteşte critic (creator), spectacolul poate fi periculos pentru arta teatrală, deoarece are o hibă, şi o scaldă atât de simandicos, încât provoacă un alt reflex ademenitor. Atunci, ceea ce apare la vedere este faptul că actorii se-nţeleg între ei, îşi dau replica la timp, se felicită, dar spectacolul nu rezonează în spectator. Care să fie cauza? Dacă nu sunt mai multe, una poate fi, şi e sigură: absenţa ochiului din sală spre scenă. Acest fel de ochi este al regizorului, iar ţinta sa nu pare distribuită pe relaţia *sală–scenă*, ci numai pe relaţia *actor–actor* în scenă (fie că se numeşte cutie italiană, fie că ia chip de arenă sau devine



Vlad ZAMFIRESCU şi Catrinel DUMITRESCU în *Nişte fete*

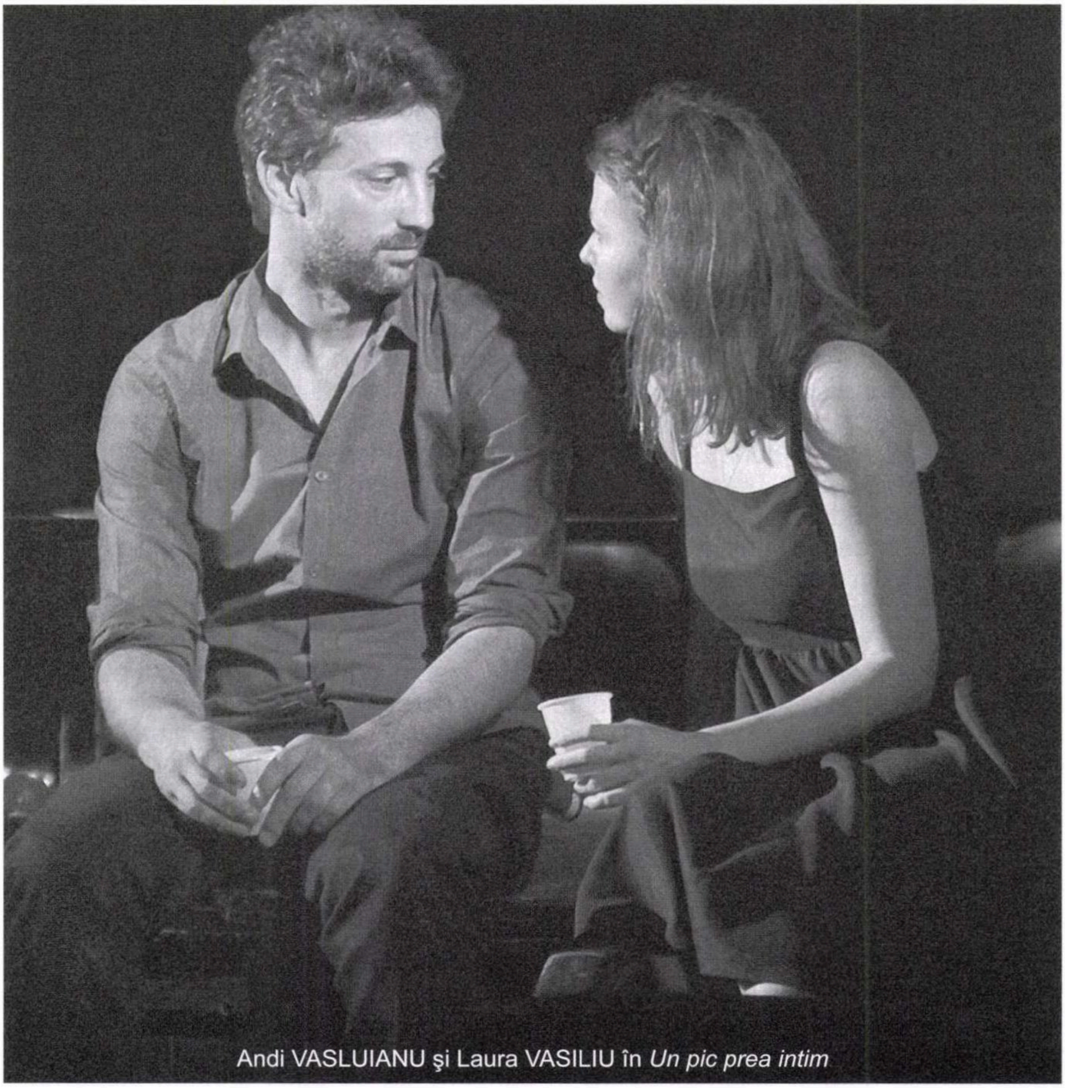
circulară, adunând publicul de jur-împrejur). Fixând ludicul, regizorul are în faţă două perspective: locuirea în actor şi locuirea în spectator, fără putinţa să locuiască altcineva în el, decât însăşi sinea sa creatoare (sau să fie înlocuit). „Regizorul e o exprimare a unei personalităţi unde nu încape înlocuire“[1], spune V. I. Popa.

Fac respectiva precizare, pentru că e posibil să-i fi scăpat lui Cristi Juncu din atenţie (sau să fi uitat) această regulă[2]. Regizorul a fost preocupat, în ultimul timp, de relaţia *actor–actor* (îndemnându-l să asculte şi să-şi privească partenerul de joc mai mult din nemişcare), în spectacole precum *Iluzii* de I. Vîrîpaev (Teatrul „Act“), *XXL (Fat Pig)* de Neil LaBute (Teatrul „Act“), *Pisica Verde* de Elise Wilk (Godot SubScenă) etc., desfăşurate în spaţii restrânse, la dimensiunea teatrului de cameră.

---

[1] Victor Ion Popa, *Mic îndreptar de teatru*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 31.

[2] „Teatrul e o artă nesigură. Succesul vine ori nu vine după reguli pe care nimeni nu le cunoaşte“. V. I. Popa, *Op. cit.*, p. 34.



Andi VASLUIANU şi Laura VASILIU în *Un pic prea intim*

(Numai că *Şcoala nevestelor* de Molière, de la Teatrul Naţional Târgu Mureş, văzut în FNT 2013, aparţinând aceleiaşi perioade de creaţie, susţine contrariul, dovedindu-se pe măsura unui alt Cristi Juncu, pentru că ochiul din sală al regizorului este în acord cu ochiul din scenă al regizorului. Spectacolul are o curgere firească, acaparatoare, venită dintr-o teatralitate bine chibzuită, fiind un liant *scenă–sală* comicul de bună calitate şi, mai ales, scenografia lui Cosmin Ardeleanu, ce se alătură dintr-un devotament constant).

Revenind la spectacolul *Un pic prea intim* de la „Nottara" (văzut într-o altă dimensiune de joc, extinsă), trebuie adăugat că această montare înseamnă o nouă „închegare" între sală şi scenă, un „tot plin, proporţional şi rotunjit". Mutarea în această dimensiune presupune şi o dinamică a actorului, diferită de spectacolele mai sus amintite, unde actorul vorbeşte şi îşi vorbeşte, iar vorbele venite din nemişcare sunt sugestive pentru scene – ce-i drept – vii. În *Iluzii*, Andi Vasluianu, uimitor, prin rostire ţine în balans două personaje, dându-le, în acelaşi timp, dreptul de „a fiinţa". Prea obişnuit cu nemişcarea din *Iluzii*, Andi Vasluianu, în *Un pic prea intim*, este îndemnat la contrarii, adică să-şi „fiinţeze" personajul din rostire şi gesturi în mişcare. Or, sunt momente în spectacol când actorul este incomod cu braţele şi mâinile, ceea ce înseamnă că sensibilitatea artistică îi întinde curse, în absenţa unui „lucru constant" (Peter Brook) cu propriul corp (care, în condiţiile actorului nu mai aparţine insului privat, ci insului ludic). Absenţa unei insuficiente exersări spirituale a corpului dăunează aşa-numitei „dilatări spirituale a actorului", prin care se asigură prospeţimea lui sufletească, când el prin joc şi rostire ar trebui să capteze tot „adâncul" privitorului din sală, făcând, astfel, transparent registrul de nuanţe al trăirilor sale. Oricâtă simpatie ar avea spectatorul pentru o actriţă sau un actor (se ştie că puterea de afecţiune a spectatorului român pentru actorul de pe scenă, rămasă din tradiţie, determină vizionarea spectacolului), dacă nu se realizează „clipa de Einfühlung", el rămâne doar la anatomia şi fizionomia actorului, şi mai puţin sau deloc la estetica lui. S-ar spune că, interpretându-l pe *Tom*, actorul pare îndemnat să-l facă stingher, mai puţin conform cu sine. Trăirea îi confirmă starea (pentru că interiorizarea este nota esenţială a lui Andi Vasluianu), dar prin mişcare actorul se arată forţat în context. Şi atunci, stinghereala trebuia jucată printr-un plus de creaţie, evitându-se neîndemânarea omului din actor, ce poate apărea la un moment dat.

Fiind prin rol personajul *Seth*, ce asistă la desfăşurarea lui Tom (şi ca urmare este aşezat fie într-un colţ al scenei, fie în avanscenă), Dan Bordeianu trebuie să şi tacă, răstimp în care privirea să-i reflecte participarea la joc. Or, suficienta elaborare a regiei privind travaliul stărilor (evidentă prin ruptura dintre prima parte a spectacolului şi a doua parte, văzute ca două corpuri străine) îl pune pe actor în situaţii jenante, când şi el, ca tot omul, se mai plictiseşte şi atunci privirea îi cade pe scândura scenei, se scarpină după urechi sau îşi contemplă încălţările, care, probabil, îl deranjau. Dan Bordeianu, de altfel, este un actor expresiv şi plăcut în scenă.

Nu acelaşi lucru s-a întâmplat cu personajele feminine: *Maureen*, *Franny*, *Jen* şi *Becca*. Actriţele Catrinel Dumitrescu, Irina Velcescu, Cristina Florea şi Diana Roman, îndemnate să dea viaţă personajelor amintite, şi-au exersat puterea suportării, oricât de riguroase şi de imprevizibile ar fi fost indicaţiile regiei, şi au trecut cu brio în personaj, pentru că şi-au aşezat *en garde* feminitatea. Se spune că feminitatea, ca formă de energie a femeii – de care ea nu-şi dă seama în totalitate, *existând* în virtutea inerţiei –, fermentează gândirea bărbatului creator. În sensul că acest farmec natural enigmatic intră în consonanţă cu actul creator, stopându-l drept un act inconştient.

Cristi Juncu, un regizor cu atâtea valenţe creatoare, care-i animă toate mădularele, ar trebui să se ferească de şabloane. Spectacolul *Un pic prea intim* de Rajif Joseph, prin distribuirea actorilor în formula de joc şi aranjarea scenică a viziunii, seamănă cu spectacolul *Nişte fete* de Neil LaBute. Diferenţierea o face scenografia lui Cosmin Ardeleanu, ceea ce înseamnă că prietenul se cunoaşte la nevoie, făcând pasageră „nevinovata" asemănare.

Dincolo de aceste observaţii (cam piperate printre rânduri, dar venite din afectiv), care sper să nu supere regizorul, eu mă declar fan al lui Cristi Juncu şi al echipei sale de actori („vaccinaţi cu ser din inima lui"); în spiritul lor îmi exersez ochiul pentru teatru încă de la spectacolul ploieştean *Azilul de noapte*. Trăiesc bucuria perfecţiunii din spectacolele sale şi mă întristează scăpatele „imperfecţiuni", care-i joacă feste. Iar de câte ori voi întâlni numele regizorului pe afişul unui nou spectacol, eu voi fi în sală, printre spectatori.

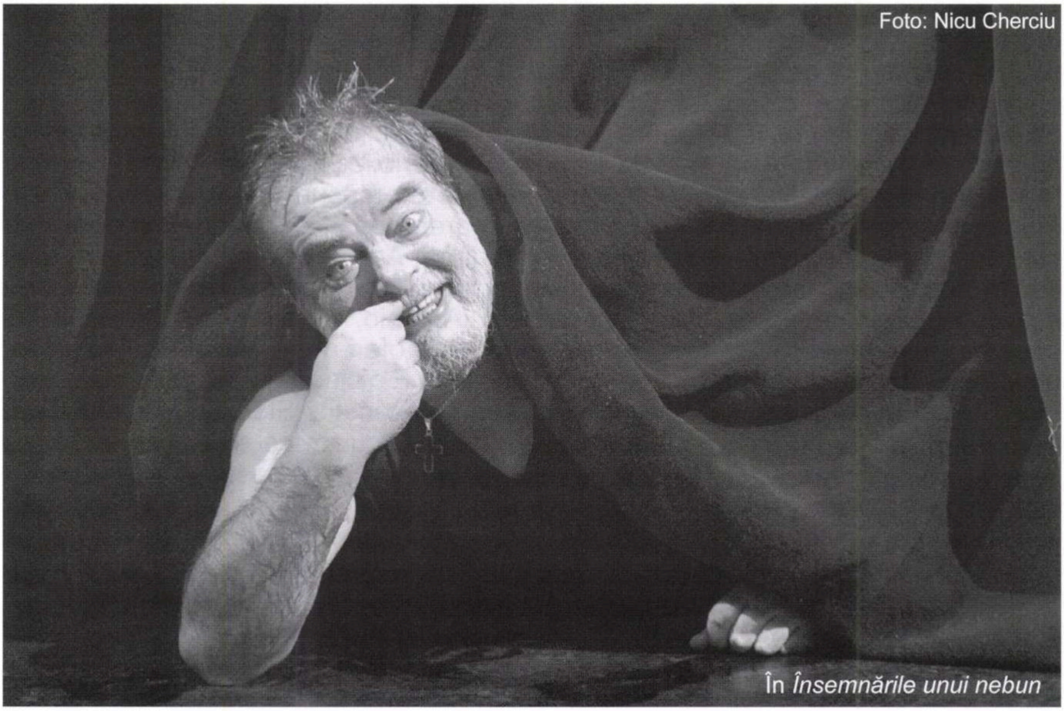


Foto: Nicu Cherciu

În *Însemnările unui nebun*

Anton TAUF:

„La capătul fiecărui rol este marea ta singurătate.”

Mirela Sandu: *Aveţi mulţi ani de teatru şi aţi interpretat numeroase roluri. Ce credeţi că trebuie să aibă special un actor ca să reziste în meseria acesta?*

Anton Tauf: În primul rând nu are cum să iasă şi nu iese nimeni cu bine din meseria asta. Nu ai scăpare. Sunt absolut convins că actoria nu este o vocaţie, ci o damnaţie. Adică, te împingi singur, te împinge cineva şi te trezeşti actor şi de acolo începe un gest continuu, fără putinţă de scăpare, de suicid. Poate că sună pompos şi teribil, dar, dacă am fi sinceri până la capăt, noi actorii ne cam sinucidem. Nu la modul cunoscut, dar ca o boală lentă care te macină încetul cu încetul, mai degrabă decât pe alţi oameni. Sigur, sunt şi excepţii. Poţi face teatru din vârful buzelor. E şi acela un fel de teatru. Poţi să trăieşti o sută douăzeci de ani aşa. Numai că nu este cazul meu şi a multor oameni pe care i-am cunoscut şi cu care am făcut actorie. Dintre cei pe care i-am iubit, i-am respectat şi i-am admirat nu ştiu unul care să fi scăpat uşor. Cred că, dacă eşti sincer cu tine şi cu această meserie (dacă aceasta este o meserie) clipa fatală este mai aproape. E o mirare că exişti şi un an, doi, trei... şi rezişti pentru că nu fiecare lucru pe care îl faci este o capodoperă. Nu ai cum să faci minuni tot timpul. Este şi în funcţie de profesorul care te pune pe linia asta de tren pe care vin tot timpul locomotive în sens invers. Când înveţi să fii actor eşti mult prea tânăr, iar o dată la câteva generaţii se schimbă arta poetică. Indiferent de generaţie, ar trebui să rămână valabil ceea ce m-au învăţat sfinţii mei profesori: cine sunt, de ce sunt şi ce vreau. Sunt destul de mulţi actori care îşi aduc şi în public plăcerea disimulării entităţii lor. Dar, după părerea mea, această exibare în faţa altora e de o impudoare teribilă, chiar scârboasă. La mine lucrul acesta s-a manifestat cu o mare acuitate pe măsură ce au trecut anii. De multe ori spectatorul nu şi-a luat haina de la garderopă şi eu sunt deja acasă. Fug ca de la o crimă pe care o săvârşesc şi de jenă. Adevărul e că, şi asta o poate confirma orice om care a avut şansa şi neşansa de a fi bântuit de roluri, de fapt nu actorul îi configurează pe Hamlet, Macbeth, Antonio, Richard sau Petruchio, ci dacă eşti sincer şi pregătit fizic, psihic şi moral, îţi oferi anatomia şi fiziologia proprie. Iar ei, dacă este posibil, îşi găsesc loc în tine. E o ciudăţenie chimia asta când vine personajul şi tu stai ca în faţa unui pluton de execuţie. Stai senin şi înfricoşat, tremurând poate, cu încrâncenare, cu ingenuitate, cu tot ce există ca stare, să intre, să te pătrundă. Când ai avut norocul sau nenorocul ca asta să se întâmple, lucrurile merg foarte periculos. Fără o ştiinţă nu se poate explica asta. Am citit despre Laurence Olivier care juca *Othello*, un personaj scârbos. I-a ieşit foarte bine. Într-o seară, după câteva spectacole, a făcut, cum se întâmplă la noi actorii, o seară absolut senzaţională. Colegii de scenă au rămas stupefiaţi de felul în care a fost în seara aceea. La sfârşitul spectacolului, l-au aşteptat pe culoarul actorilor şi l-au aplaudat. El le-a zis „lăsaţi-mă în pace!“ şi i-a înjurat. După, un actor care îi era şi prieten i-a spus „Laurence, ai fost teribil, formidabil în seara asta!“. El i-a răspuns: „Ştiu, dar nu ştiu de ce. De asta sunt îngrozitor de nervos şi nu vreau să discut cu nimeni.“ Acest „nu ştiu de ce“ este foarte adevărat. N-ai cum să pui pe hârtie reţeta, chimia asta se face şi se desface... Este o aventură teribilă să stai la zid pregătit ani de zile cu lecturi, cu trăiri şi apoi vine Macbeth şi îi spui „Hai, bătrâne! Intră!“

Se întâmplă ceva înfiorător, dureros până la nespus. Nu te mai regăseşti nici pe tine, nu ştii nici unde este Macbeth. E o durere lungă, continuă, în repetiţii. Până când, într-o clipă, care vine sau nu vine niciodată, eşti locuit de nu ştii cine care se numeşte Macbeth. E un nimic teribil al tuturor oamenilor, al omului aşa cum este el gândit de eternitatea asta dumnezeiască. Numai cine n-a făcut ceea ce se cheamă actorie n-are cum să ştie ce dureros e să laşi pe cineva în tine şi apoi chiar tu însuţi să calci cu bocancii plini de noroi pe pancreas, pe ficat, pe splină, pe neuroni, pe şaua turcească, pe tot ce înseamnă alcătuirea asta omenească. Aşa că nu am un răspuns prea fericit la întrebarea ta. Nu-i prea plăcut să fii actor.

E o întâlnire bivalentă. Nichita Stănescu zice: „Eu am trecut prin el. El a trecut prin mine. Eu am rămas un pom singur. El un om singur.“ La capătul fiecărui rol este marea ta singurătate. Te lasă personajul, spectatorii, colegii, cronicarii şi rămâi de o singurătate de mergi acasă numai pe sub streşini.

M.S.: *Ce face actorul cu urmele lăsate de rolurile jucate?*

A.T.: Rolul nu rămâne, rămân rănile. De asta spun că e aproape de suicid. Trebuie să trăieşti cu astea. De aceea mă mir atunci când văd un actor care mai joacă şi în afara scenei. Sunt foarte mulţi care simt nevoia să fie în centrul atenţiei, spun glume, joacă, devin spirituali, îşi suprasolicită spiritualitatea. Nu aparţin acestui regn.

M.S.: *Poate acei actori nu dau totul pe scenă...*

A.T.: Nu există actor care să nu încerce să dea. Contează enorm ca profesorii să te înveţe ce trebuie să dai pe scenă. Sigur că este şi o parte sportivă a meseriei care te învaţă cum să pregăteşti locul în care trebuie să intre personajul. Cu cât aceste părţi din tine sunt mai culte, mai educate, mai morale cu atât personajul are ce să găsească acolo. Personajele lui Shakespeare nu intră în orice bastard. Îl ocolesc şi îşi văd de drum.

M.S.: *Aţi jucat mult Shakespeare. Ce aţi găsit comun cu personajele sale?*

A.T.: Este o bătaie enormă pe care ştii de la început că o pierzi. Este ca o luptă între categoria uşoară şi cea supergrea. Poţi să faci crochiuri pe Shakespeare, dar când eşti un îndrăgostit nebun de Shakespeare îţi propui cât mai mult. Adică te laşi, eşti generos, îi spui „Loveşte-mă şi aici şi acolo! Fă ce vrei cu mine!“ Dar eşti înfrânt, doborât, şi toate astea te fac mai pios, mai smerit. Încet, încet îţi dai seama că tot ce este efemer e mai adevărat în noi. Că, de fapt, toţi cei care au spus că nu am trăit ci doar că am visat au perfectă dreptate. Habar nu ai cum trece timpul de la „mă, puştiulică“ la „maestre“. Îngrozitor de repede. Totul e un vis.

M.S.: *Unul dintre rolurile dumneavoastră importante a fost Marc Antoniu din* Antoniu şi Cleopatra *de William Shakespeare.*

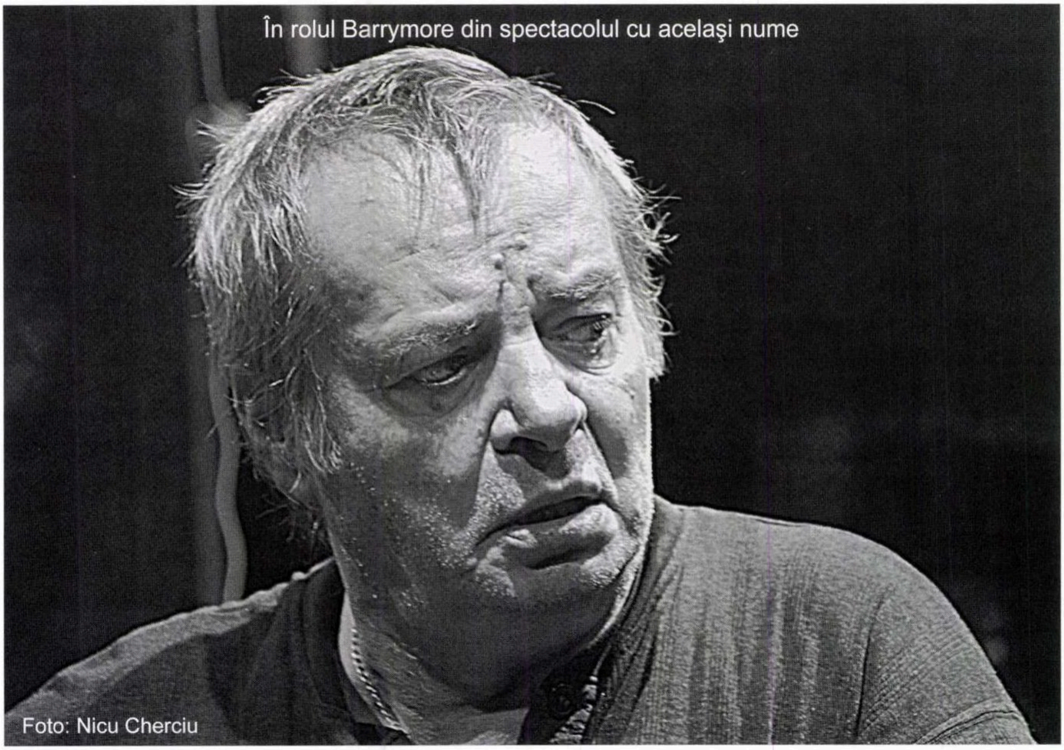
A.T.: Acolo nu rolul m-a marcat, au mai fost şi alte personaje din Shakespeare. M-a întrebat odată cineva, „după o viaţa de om cu multe roluri şi numeroase întâmplări, ce aş putea scoate cel mai repede la suprafaţă din vestiarul memoriei?“. Mi-a fost foarte uşor să răspund: nu cum am făcut *Antoniu* sau alte personaje, ci întâlnirea cu câţiva oameni, unii actori, alţii regizori, electricieni, mari poeţi. Apar la suprafaţă câţiva oameni, şi nu cu detalii creative. Mi-l aduc aminte pe Vlad Mugur cum dimineaţa urla disperat în izmene că nu îşi găsea ciorapii; am locuit cu el în acelaşi apartament când eram tânăr şi proaspăt venit în Cluj. Era atât de duioasă şi atât de caldă imaginea asta... Semăna aşa, cu omuleţul lui Gopo, cu un pic de burtică şi cu capul uşor alungit. Îmi aduc aminte de domnul György Harag care îi explica unei colege un moment dintr-un spectacol şi eu mă uitam fascinat la el. Nu dădea explicaţii sofisticate, îţi spunea în mai multe moduri şi apoi făcea el. Dintr-o onomatopee sau un sunet descifra rolul într-o secundă. Asta rămâne. Din *Antoniu şi Cleopatra* mi-a rămas întâlnirea cu Gina Patrichi. Eram amândoi acelaşi fel de actori care nu se menajează să se întâlnească cu mari personaje. Rolurile erau teribile. De multe ori am zis că Shakespeare îi ura pe actori pentru că personajele mari nu îţi dau timp de o ţigară, să îţi revii ca să poţi intra în următoarea scenă. Ne scuipam ficatul şi diafragma. Era revoltător de dur. Pe Ginuţa începuse să o locuiască boala aceea care a răpus-o. Aproape tot actul cinci este cu monologul Cleopatrei din hrubă. Îi era greu fizic şi ne tot chinuiam să găsim o soluţie. I-am zis să schimbăm un pic discursul lui Shakespeare şi să intre Antoniu, se sinucide rapid, eu îi pic în braţe şi o dărâm. O iau în braţe şi stau cu spatele, iar ea spune monologul de jos. Când joci împreună cu un om, comunicarea este într-un metalimbaj. O luam în braţe şi când simţeam că rămâne fără energie o strângeam puţin, fin de tot cu mâinile de spate. Ea îşi lua energia necesară şi mergea mai departe. Mi-a mulţumit în spectacol, în felul nostru, ultimul cuvânt când moare este „Antoniu“, iar ea a spus „Anton –iu“. Mă uit în urmă cu serenitatea vârstei şi îmi găsesc loc de duioşii legate de teatru abia la bătrâneţe. Până atunci, îl urâm, îl blestemăm, îl iubim, îl batem.

Foto: Nicu Cherciu

În rolul Căpitanul din *Dansul morţii*

Foto: Nicu Cherciu

În rolul Tatăl din *Ivanca*, împreună cu Eva CRIȘAN



În rolul Barrymore din spectacolul cu acelaşi nume

Foto: Nicu Cherciu

M.S.: *Spuneaţi de profesori, dumneavoastră aţi fost la clasa Beate Fredanov şi Octavian Cotescu. Ce aţi învăţat de la fiecare dintre ei?*

A.T.: Doamna Fredanov de aia era absolut genială pentru că, în primii ani, cei care contează enorm, ştia şi ne învăţa tot ce este lege imuabilă în teatru. Ne învăţa lucruri care în orice cheie regizorală, în orice fel de teatru funcţionează. Un fel de abecedar al actorului îl conducea ea. Apoi, Octavian Cotescu ne-a preluat în anii trei şi patru când construiam personaje şi lucram la spectacolul de absolvire. El ne-a învăţat că trebuie să-ţi construieşti sinele, să fii foarte pregătit toată viaţa din toate punctele de vedere. Ne învăţa drumul personajului către actor şi al actorului către personaj. O făcea fără să dea reguli fixe, ne lăsa să le descoperim. Ne ajuta, nu ne dădeam seama cum, să avem confruntarea cu personajul, cu dramaturgia şi aşa mai departe. Era neîntrecut în asta şi o făcea cu seninătate, cu lejeritate. După repetiţiile grele ne lua la masă să bem un vin de Sâmbureşti şi să mâncăm o tochitură... Relaţiile umane erau cu totul altele. El a ţinut enorm la mine şi îi mulţumesc pentru asta. În ultimii doi ani, jucam deja la Teatrul „Bulandra" şi asta pentru că mă recomandase Cotescu. Pe atunci nu se putea rămâne la Bucureşti, dar el reuşea să rezolve. M-am trezit că s-a terminat şcoala şi eu sunt angajat la „Bulandra", iar eu uram Bucureştiul din anul întâi de facultate. A trebuit să apelez la cele mai intime resorturi ale lui, am stat în genunchi plângând să mă lase să plec din Bucureşti că nu mai suportam. S-a tot gândit, m-a certat, a făcut tot ce era posibil să mă convingă. Soţia lui, Valeria Seciu, era actriţă aici la Cluj. În anul acela o aducea pe Vali înapoi la Bucureşti pentru că rămăsese însărcinată şi trebuia să nască. Mi-a spus atunci că mă lasă să plec ori la Cluj ori la Piatra Neamţ, unde era

Cu Elena IVANCA în rolul Polonius din *Hamlet*

Foto: Nicu Cherciu

un teatru foarte bun pe atunci. Am ales Clujul, pentru că eu sunt din Ardeal, iar dincolo de munţi „intru în gardă".

M.S.: *Acum, privind în urmă, sunteţi liniştit cu decizia luată?*

A.T.: Bineînţeles. Numai să pronunţi numele Bucureşti şi am aceeaşi reacţie. Când trăia Nichita Stănescu, mă refugiam la el şi chiar nu simţeam că sunt în Bucureşti şi cum trece timpul. Stăteam cu el până când venea trenul sau avionul, zi şi noapte. După ce el nu a mai fost, doar dacă era un turneu sau trebuia musai, mergeam la Bucureşti. E un aer pe care nu îl pot respira. O aglomerare de oportunişti, de veleitari care s-au scurs acolo. E aşa de eterogen... Pretenţii multe şi lucruri de o calitate îngrozitor de discutabilă. La Cluj, de când am venit am stat în câteva locuri, nu multe. Sunt de o viaţă întreagă la Cluj şi nu am fost la Grădina Botanică. Când eram tânăr, mă mai ducea câte o fată în câte un loc, dar la Grădina Botanică nu a reuşit nimeni.

M.S.: *Cum este să lucrezi o viaţă întreagă într-un teatru? Sunt aceiaşi oameni, unii pleacă alţii vin...*

A.T.: Nu sunt aceiaşi oameni, din păcate. S-au prăpădit mulţi, au plecat, s-au dus... Sigur că priveşti spectacolul acesta al venirii celor tineri, ţi-s dragi şi în acelaşi timp ţi-e îngrozitor de milă de ei, fiindcă nu îşi dau încă seama ce-i aşteaptă, e doar începutul... Mi s-a potrivit într-un fel barocul Teatrului Naţional aşa cum e el. L-am dezis de multe ori, am fost primul care a înfiinţat Studioul. Sus la rangul doi de la loji sau în Sala „Caragiale" unde am jucat *Lecţia* de Eugène Ionesco. Deşi iubeam stucatura, de multe ori o şi uram pentru că are un iz vetust. În plus, nu suportam chinul acesta al colegilor, mai ales cei tineri, care nu-şi dau seama cum trebuie vorbit pe scena asta. Nu-mi plăcea să-i văd cum se chinuiesc, vorbeau tare sau erau atenţi să nu se împiedice de mobilă. De acolo până la teatru e o distanţă mare, mare, mare... Cu timpul, nu mai este o problemă. Secretul e să fii.

M.S.: *Cu Vlad Mugur aţi lucrat, spre final,* Hamlet *de William Shakespeare. Cum l-aţi regăsit peste ani?*

A.T.: Am lucrat împreună şi înainte de a pleca în Germania, tot într-un *Hamlet* pe care nu l-a terminat. Ştiam cu toţii şi el ştia că este ultimul spectacol. Stând la el acasă când eram foarte tânăr, am mai făcut o facultate. Beam şi mâncam şi vorbeam despre teatru. Ştiam încă de pe atunci că el pusese un *Hamlet* la Craiova când era tânăr regizor. Spunea că este cea mai antipatică piesă a lui Shakespeare. Îi dădeam într-un fel dreptate. Hamlet însuşi e un antipatic, prea le ştie pe toate. Ca Ceauşescu, ştie despre tot şi toate. Cine le ştie pe toate cam dă de bănuit. L-am întrebat când a venit de ce vrea să pună *Hamlet*, şi-a schimbat între timp punctul de vedere? Mi-a răspuns că tot antipatic îi este, dar e ultima piesă pe care o mai poate pune şi de aceea a ales-o.

M.S.: *Cinic...*

A.T.: Cine nu-i cinic nu-i artist.

M.S.: *Pomeneaţi de Nichita Stănescu. Când aţi auzit prima oară de el?*

A.T.: Este o istorie tare ciudată... Eram în liceu şi ca orice adolescent teribil eram îndrăgostit de Nicolae Labiş. La Baia Mare este un parc superb şi în mijlocul lui era o casă ca un conac mai mic, iar profesorul de latină din liceu, Izidor Râpă, ţinea o dată pe săptămână şi cursuri de teatru, istoria civilizaţiei şi altele. Ne prindea seara acolo, iar el ne povestea lucruri care nu se puteau spune în altă parte. Era iarnă şi ningea fabulos, cu fulgi mari. Zăpada era mai mare decât fereastra, dar acolo era o sobă cu lemne şi o căldură plăcută. S-a deschis uşa şi a intrat o arătare toată plină de zăpadă. S-a scuturat şi după ce s-a mai dezmeticit a salutat. Era o fată. Atât de frumoasă mi s-a părut în clipa aia, încât instantaneu am simţit că mi se sparge smalţul de pe dinţi. Avea un păr negru cârlionţat, nişte ochi strabici şi foarte negri. Era o arătare feerică. Şi-a spus numele care nu îmi spunea nimic. Se numea Gabriela Melinescu. Era studentă la Filologie la Bucureşti în anul doi şi scria la revista *Luceafărul*. Când îţi place ceva foarte mult, apar nişte energii speciale. După terminarea cursului, am zis că o conduc. Dar nu am făcut asta, ci am luat-o de mânuţă, ea studentă şi eu elev, şi ne-am plimbat prin parc. Am intrat în zăpada care ne venea până la gât, dar nu simţeam nimic. I-am recitat poezii, am discutat foarte multe şi atunci m-a întrebat dacă am auzit de Nichita. Stănescu, un mare poet. I-am spus că nu. Ea a plecat şi eu am rămas la Baia Mare. Am terminat liceul şi am intrat la Facultatea de Teatru. Într-o zi, întorcându-mă de la cantina unde mâncam, am văzut cum cobora de pe Brezoianu o arătare care nu era altcineva decât Gabriela Melinescu. Era plină de cerneală pe mâini, ne-am pupat, ne-am luat în braţe. După câteva minute m-a întrebat dacă am citit Nichita. I-am spus că da şi că îmi place foarte mult. Mi-a spus că ea este iubita lui, lucru care m-a îndurerat foarte tare, dar nu până la suferinţă, pentru că eram foarte tânăr. Am mai păstrat legătura cu ea pe timpul studenţiei şi la un moment dat a vrut să mă ducă să îl cunosc pe Nichita. I-am spus că nu vreau să îl cunosc până nu fac un spectacol pentru el.

M.S.: *Şi lucrul acesta când s-a întâmplat?*

A.T.: Au mai trecut nişte ani, am venit la Cluj. Fireşte că nu se putea spune Nichita pe scena Teatrului Naţional şi mai ales de către un actor ciudat, tânăr. Mă împrietenisem pe atunci cu un cronicar de teatru, Mircea Ghiţulescu, care fusese numit director la Teatrul de păpuşi. Mi-a propus să fac spectacolul Nichita la el la teatru. Se numea *Când sinele cu sine*. Au venit oameni şi din Bucureşti, din Cluj şi spectacolul a făcut un fel de vogă. Într-o zi, Mircea m-a anunţat că vom merge cu spectacolul la Bucureşti, că îmi face acest cadou. Am jucat la Teatrul „Nottara", la Sala Studio. În sală au fost Ion Manolescu, Sorin Dumitrescu, oameni importanţi şi speciali. Am mers împreună cu Mircea la Nichita să îi lăsăm invitaţia dar, el care niciodată nu avea uşa închisă la apartament, de data asta o închisese. Cum nu ne-a răspuns nimeni, am băgat invitaţia pe sub uşă. Nu a venit la spectacol, dar toţi prietenii lui, scriitori, poeţi au fost. Sorin Dumitrescu mi-a spus mai apoi că, imediat după spectacol s-a dus la Nichita şi l-a certat că nu a venit la spectacol. Nichita, şi îi dau perfectă dreptate, nu a venit pentru că era cu o femeie. Au venit împreună la Casa Scriitorilor unde eram şi noi. Am petrecut o seară şi o noapte absolut speciale. În felul lui şi-a cerut iertare. Ne-am întâlnit pe nu ştiu ce resorturi. S-a legat ceva între noi doi care nu era zgomotos. Neîndoios, când mergeam la Bucureşti, cu el îmi făceam veacul. Am învăţat enorm. Între doi oameni care se respectă şi care se admiră în felul lor şi tăcerea e tăioasă. Era genul de om care îţi dădea impresia că nu respiră. Când se trezeşte îşi bagă degetele în priză şi aşa trăieşte toată ziua. Adică trăia la o imensă intensitate intelectuală şi de toate felurile. Cei care se aşezau la masă cu el nu rezistau mult. Cred că nu ştia să vorbească banalităţi, deşi vorbea despre orice. În afară de a fi un poet ieşit din comun, era şi un tip absolut genial. Dacă am pus mâna pe un geniu, acela era Nichita. Era şi un extraordinar făuritor de limba română. Brusc avea alte faţete cuvântul, căpăta tensiune. Spre final nu mai putea să scrie, avea tot timpul pe masă nişte hârtii imense, şi îi dicta Dorei. Vorbeam tot felul de lucruri şi brusc se ridica de la masă şi începea să dicteze. Când se culca toată lumea, rămâneam doar noi şi, când nu mai aveam forţă să vorbim, zicea „a venit momentul". Luam câte o hârtie din aceea mare, închideam ochii şi cu creionul desenam capătul lumii. Apoi analizam. Toate astea se întâmplau în garsoniera lui prăpădită din Piaţa Amzei. Dora şi amicii lui s-au luptat foarte mult ca să îi obţină o casă. Într-o noapte, am primit un telefon de la el pe la trei dimineaţa. Mă anunţa că are în sfârşit o casă nouă şi că la mansardă este o cameră special pentru Toni. Nu a apucat să se bucure de casă. Cineva a aflat de ea şi a luat-o. Nu dau nume, persoană importantă.

M.S.: *Aveţi regrete?*

A.T.: Enorme. Eu am şi o structură matematică. Am terminat secţia reală şi am fost olimpic la matematică. Tai firul într-o sută şi fac module. Din niciun rol nu am putut să fac măcar cincizeci la sută din cât mi-am propus. Rolurile nu le-am dorit, au venit pur şi simplu. Am şi trăit într-o perioadă în care nu prea puteai refuza şi am jucat tot felul de personaje.

M.S.: *Trăind atât de mult în teatru, credeţi că aţi renunţat la lucruri sau aţi făcut mai puţin pentru viaţa personală?*

A.T.: Am un băiat de treizeci şi opt de ani care a scos deja două cărţi şi mă bucur pentru asta. Eu l-am crescut. De la şase ani, atunci când am divorţat, îl cresc singur. Şi azi îi fac de mâncare, îi spăl. Nici nu ştiu cum am avut atâta timp. Făceam câte şase roluri pe stagiune şi mă ocupam şi de grădiniţă, şcoală, spălat, mâncare etc. Am iubit... Cred că aşa a fost să fie. Niciodată nu am avut nostalgia de a sta mai mult la teatru decât acasă. Când eram tânăr toată lumea ştia că, orice rol aş fi avut, eu la douăsprezece treizeci plecam pentru că trebuia să pregătesc masa pentru copil.

A consemnat Mirela SANDU

Maria MIERLUŢ:

„Ce e păpuşa? Cândva ştiam o mulţime de definiţii; acum ştiu doar că e un mister fascinant!"

MARIA MIERLUŢ – Mimi, pentru prieteni – este un om optimist, care îţi transmite o poftă de viaţă în orice clipă stai de vorbă cu ea. Interviul s-a creionat într-o frumoasă zi de început de toamnă, la ea, la Oradea, într-o casă frumoasă, plină de amintiri, de tablouri, de fotografii, de cărţi. Dulapul din bucătărie e plin de dulceţuri de tot felul şi de licori, făcute de ea. Mi se pare că o ştiu de o viaţă... Mi-a spus lucruri interesante, despre oameni care au marcat o epocă în teatrul de păpuşi şi marionete. Dintre spectacolele ei, aş menţiona: *Tip şi Top, Pui de om, Poveste de iarnă, Cârligate-mbârligate, Cartea cu Apolodor* etc. A luat o serie de premii importante pentru interpretare şi regie, iar în 2013 a primit Premiul „Michaela Tonitza Iordache", de excelenţă în animaţia românească.

Raluca Tulbure: *Pentru început, mi-aş dori să creionăm portretul lui Mimi Mierluţ, copilul care a fost, artistul care a devenit şi care are îşi păstrează suflet de copil.*

Maria Mierluţ: Mă întorci cu multă-multă vreme în urmă, la „paradisul pierdut" al oricărui muritor... Îmi face plăcere, mărturisesc. Ador copilăria, vârsta-primăvară perpetuă, care închide (sau deschide?) toate potenţialităţile viitorului OM.

Ţinea de profesia mea să urmăresc, să studiez copii de diferite vârste, reacţiile lor; mă uimeau prin puterea lor de înţelegere, prin candoarea şi energia tulburătoare pe care le emanau într-o sală de spectacol. La început, îi vedeam doar drăguţi, dornici de joacă, spontani, veseli, şi încercam să-i amuz. Apoi, am înţeles că sunt egalii mei: oameni întregi, cu minte şi suflet (au doar mai puţină informaţie), aşa că m-am străduit să le respect dreptul de a şti, de a afla...

Cum eram eu? O fetiţă blondă, ca multe altele, foarte sfioasă şi extrem de curioasă. Înţelegeam mai bine lucrurile dacă le atingeam cu mâinile. Aşa că, probabil, „mângâiam" totul în jurul meu – şi florile, şi spinii!... Şi, ca orice fetiţă blondă, eram cuminte şi ascultătoare... Până la 6 ani, când am hotărât că sunt mare şi nu mai vreau la grădiniţă: vreau la şcoală! Biata mama, n-a avut încotro şi, într-o zi de noiembrie, m-a luat de mână şi mi-a spus: „Gata-gata, nu mai plânge: te duc la şcoală!" După „interviu", domnul director a decis: „Dacă nu faci pipi în bancă până la Crăciun, după Anul Nou te trec în catalog." Aşa mi-am început studiile...

R.T.: *Cum ai ajuns de la Filosofie la Teatru?*

M.M.: Întâi a fost teatrul. Mai precis – cartea; lectura m-a subjugat total. Cum după război bibliotecile erau mai sărace, citeam orice îmi pica în mână: poveşti, *Biblia*, broşuri despre tractoare, creşterea albinelor, DOX-uri... Aşa că, la 16 ani, când am luat bacalaureatul, am hotărât că vreau să fiu bibliotecară. (Mă gândeam că bibliotecara nu face altceva decât citeşte...) Şi, într-o dimineaţă, am bătut la uşa tovarăşului director al Bibliotecii Regionale Crişana şi l-am anunţat că vreau să fiu bibliotecară. A făcut ce-a făcut, dar după Anul Nou m-a angajat şi m-a trimis la Bucureşti, la un curs de perfecţionare. Atunci, acolo, am descoperit teatrul! Am văzut, în 3 luni, zeci de spectacole de teatru (şi ce teatru!), circ, operă, operetă, estradă (numai la „Ţăndărică" n-am fost, din păcate). M-am îndrăgostit de teatru, iremediabil! La întoarcere, m-am înscris la Şcoala Populară de Artă – secţia Actorie. Am luat lecţii cu actorii Dorel Urlăţeanu şi Valeriu Grama, şi cu regizorul Radu Penciulescu (proaspăt absolvent, repartizat la Oradea). Eram uimită de ştiinţa lor de teatru. (Până atunci, eu credeam că teatrul doar se trăieşte, nu se şi învaţă...) Îi adoram. Am dat examen de admitere la IATC. N-am intrat. Şi am suferit atât de mult, că un an întreg n-am îndrăznit să trec prin faţa Teatrului... Apoi, am intrat prin concurs la Teatrul de Păpuşi din Oradea, ca actor-mânuitor! Iar m-am îndrăgostit... de data asta, de păpuşi! Şi aici am întâlnit filosofia... Pe-atunci, teatrul de păpuşi, în absenţa unor forme de învăţământ de specialitate, organiza local cursuri de perfecţionare: istoria teatrului, mânuire păpuşi, materialism ştiinţific... Şi aici am avut norocul să întâlnesc un profesor deosebit, pasionat de filosofie, care ne lua în serios (cu note în catalog), dar şi la întrebări, la seminarii... Colegii mai în vârstă mă înghionteau: „Hai, Mimi, spune tu, că ţi-e mai uşor"... Şi-aşa mi-au ieşit vorbe că sunt „talentată"... la filosofie. Şi-am dat la Filosofie, ca să-mi ordonez lecturile! Nicio clipă nu mi-a trecut prin cap să abandonez păpuşăria, să devin profesor, activist etc.

R.T.: *Cine au fost oamenii providenţiali cu care te-ai întâlnit la începutul carierei? Unul dintre scopurile convorbirilor mele cu oamenii implicaţi în teatrul de animaţie fiind acela de a-i readuce în memorie şi pe cei care nu mai sunt, dar au scris pagini memorabile.*

M.M: Îmi place această întrebare, pentru că, în sfârşit, pot să mulţumesc în mod public unor oameni care, cu ştirea sau fără ştirea lor, m-au modelat, m-au şlefuit, cu vrerea sau fără vrerea mea. Regizoarea Francisca Mirişan Simionescu mi-a dat primele îndrumări în păpuşărie, îndrumări care erau legi pentru mine; colegii cu experienţă, minunaţi artişti păpuşari – Vera Medergan, Nina Hedereanu, Matilda Vitcu, Simion Tomescu, Petre Simeon[1] –, m-au ajutat să mă dezmeticesc în micul univers din spatele paravanului, univers din care eu nu pricepeam nimic! Dar mă străduiam... După repetiţii, în pauze, deschideam curioasă uşa atelierului în care simţeam că se întâmplă minunea. Acolo era stăpân Paul Fux, un bărbat înalt, charismatic, inteligent şi cultivat, sensibil, cu un rafinat simţ al umorului. El nu ridica tonul, nu impunea nimănui nimic, dar toţi i se supuneau, pentru că găsea întotdeauna cu uşurinţă, în joacă parcă, soluţia cea mai bună, linia cea dreaptă şi graţioasă spre ţelul propus. Era un om timid, dar un artist îndrăzneţ. Cred că nici nu putea fi altfel. Făcea parte din avangarda artiştilor plastici orădeni, alături de Hora Coriolan, Victor Cupşa, Jakobovits Miklos. Muncea foarte mult: scenografie pentru cele două secţii ale Teatrului de Păpuşi, pentru Teatrul Dramatic (*Visul unei nopţi de vară*, în regia lui Andrei Brădeanu, a rămas în memoria contemporanilor), grafică, expoziţii, ilustraţii de carte (Arghezi, Shakespeare). Atelierul lui era un punct fix central în Teatru: un mic spaţiu care iradia cultură. De la ora 8 dimineaţa şi până târziu după-amiaza, îl găseai mereu meşterind ceva la masa lui... Îl vizitau pictori, poeţi, actori, regizori. Se asculta muzică rară, se răsfoiau albume de negăsit în librării: Picasso, Dali, Chagall. Cum aş putea eu să-i mulţumesc, pentru înţelegerea şi prietenia pe care a dăruit-o unei puştoaice care nu ştia nimic?

R.T.: *Ai început ca mânuitoare şi apoi ai devenit regizoare. Cum a fost trecerea?*

M.M.: Firească, în joacă, trecând inocentă prin scenografie! În înţelegerea mea de atunci, teatrul de păpuşi începe cu geneza păpuşii, adică în atelier; acolo se concepe spectacolul. Aşa că ne-am hotărât, câţiva actori, să facem singuri un

---

[1] Soţul lui Mimi (*n.a.*).

În *Cățelul albastru*

spectacol. Nu ştiu cine a avut ideea – probabil Petre Simeon, un foarte bun actor. El a făcut regia (eu scriam „caietul de regie" – nici nu bănuiam atunci că această „ucenicie" va avea urmări...), Rodica Albanezu a compus muzica (în culise aveam o pianină; încă nu apăruse magnetofonul), iar eu interpretam rolul principal, (*Hoinărici*) şi am făcut şi păpuşile, şi scenografia (nu ştiu cum de-am îndrăznit?!). N-a fost uşor, dar îmi plăcea... Pentru că, neştiind mare lucru, inventam – sub privirile amuzate ale maestrului Fux. Spectacolul a reuşit, a ajuns la public. În stagiunea următoare (1962) s-a introdus în repertoriu piesa *Hoinărici* în regia mea şi *Lie* în regia lui Petre Simeon, în scenografia lui Kadar Zoltan. Trei debuturi dintr-o lovitură. Această premieră a însemnat foarte mult pentru mine, mai ales ca artist mânuitor. Lucrând cu actorii din cealaltă parte a paravanului, am înţeles cum să „trec" dincolo, la public, cu vocea şi mai ales cu mânuirea.

R.T.: *Ce te-a atras mai mult? Actoria, regia?*

M.M.: Actoria, desigur! Am mai semnat regia unor spectacole – la Oradea şi Târgu Mureş –, dar nu vroiam să renunţ să joc. În vremea aceea apăruseră piesele semnate de Al. T. Popescu (*Iarmarocul, Ariciul albastru*). Le-am îndrăgit şi le-am montat la rând. Îmi amintesc că domnul Al. T. Popescu m-a întrebat – mai în glumă, mai în serios: „Maria, de ce vrei tu să rămâi soldat, când poţi să fii ofiţer?" (Dumnealui a fost ofiţer de carieră.) Dar eu, atunci, simţeam că Actorul e rege! În cele din urmă am trecut, totuşi, de cealaltă parte a paravanului...

R.T.: *Care ar fi principiile pe care le-ai insufla celor tineri, doritori să facă meseria de actor mânuitor de păpuşi şi marionete?*

M.M.: În primii ani, să trudească serios pentru însuşirea ABC-ului în profesie: fără o tehnică temeinic însuşită, nu poţi să te abandonezi jocului cu păpuşa, creaţiei, nu poţi fii artist-păpuşar.

R.T.: *Ce crezi că îi trebuie unui tânăr actor. Talent, muncă, sudoare?*

M.M.: Toate trei, plus intuiţie, sensibilitate, voinţa de a face, plăcerea de a căuta. Nici puţină cultură nu strică...

R.T.: *Din lungul drum al unui spectacol către public, care este etapa care îţi place cel mai mult?*

M.M.:Când, singură, ţin în braţe un text bun şi construiesc, ca în vis, spectacolul în întregul lui! Apoi, ador şlefuirea detaliilor cu actorii! Etapa aceasta aş lungi-o până la infinit, mai ales când lucrez cu actori foarte buni.

R.T.: *Crezi că teatrul pentru copii trece printr-o criză?*

M.M.: Nu numai teatru pentru copii. Asta-i evoluţia: cădem, ne ridicăm, mergem mai departe!

R.T.: *Care este relaţia ta, ca regizor, cu scenograful?*

M.M.: Pentru mine, elementul hotărâtor în ridicarea unui spectacol este scenografia (decor, păpuşi). E prima lecţie de teatru pe care am învăţat-o în atelierul lui Paul Fux. Scenografia poate salva un text mediocru, poate stimula prin inventivitate şi frumuseţe o echipă blazată; de aceea, preţuiesc foarte mult munca scenografului, şi sunt foarte atentă şi deschisă în această etapă de lucru. Mă consider o răsfăţată a sorţii: am avut noroc să lucrez cu scenografi de mare calitate: Haller Jozsef, Eustaţiu Gregorian, Gina Tărăşescu-Jianu, Carmencita Brojboiu, Epaminonda Tiotiu.

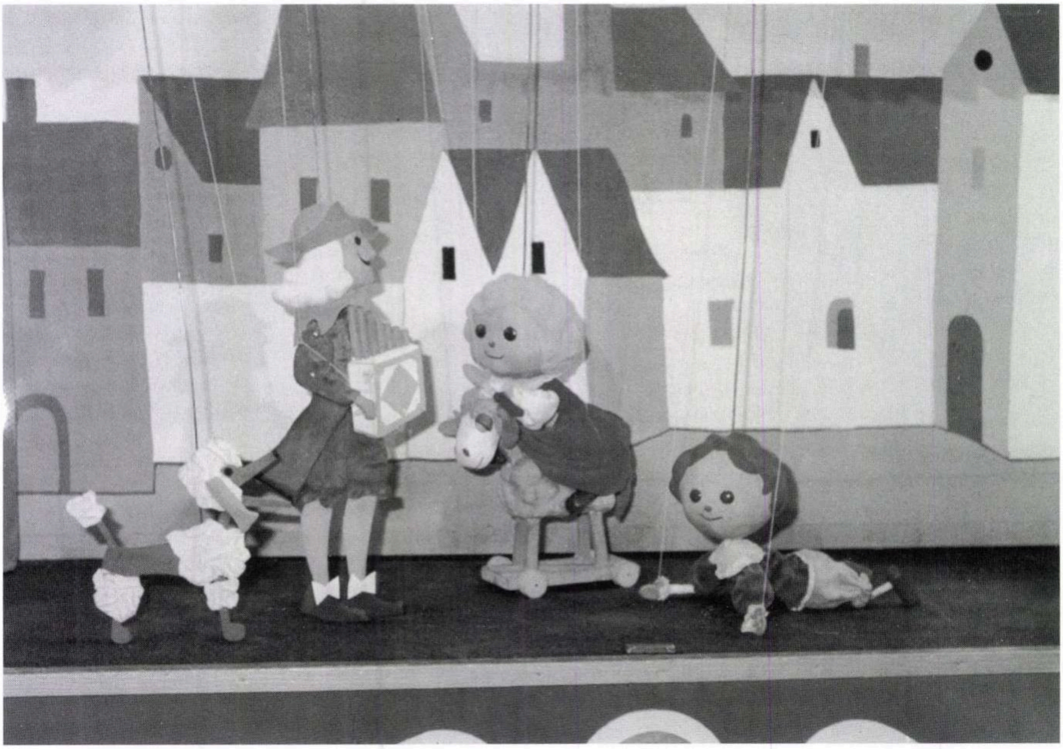
R.T.: *Dar cu actorul? Ce primează: calitatea ta de regizor sau faptul ca eşti la bază actor-mânuitor?*

M.M.: Iubesc munca cu actorul: desăvârşirea ei însufleţeşte ideile, dă viaţă concepţiei regizorale, valorizează la maximum scenografia. Depindem de Actor. Ideile trebuie să pornească de la tine, ca regizor, dar trebuie şi să ştii să primeşti sugestiile (uneori doar schiţate) care vin de la actor; să fii un antrenor care-i ridică mereu ştacheta, îi estompează slăbiciunile, asperităţile. Să ţi-l faci complice în căutarea personajului: şi, ca să reuşeşti, nu strică să-i şopteşti câte-un „secret" de actor-mânuitor.

R.T.: *Ce fel de regizor eşti? Care impune sau care dispune?*

M.M.: Cred că sunt un regizor care propune, caută, învaţă cu actorii, cere, primeşte, dăruieşte... Se bucură sau suferă alături de ei.

În *Gulliver*



R.T.: *Când porneşti la lucru, te gândeşti mai întâi la public, sau la ce?*

M.M.: Întâi aleg un text de calitate, care să mă inspire, adică să găsesc în el acele lucruri pe care le voi putea transmite publicului. Uneori găseam în text valori care meritau a fi transpuse în spectacol, dar nu ştiam cum, nu găseam „formula“, mijloacele... Şi puneam textul de o parte. Aceste căutări, negăsiri, amânări, le făceam, desigur, având în faţă clar publicul, aşteptările lui.

R.T.: *Ai lucrat mult la teatrele din provincie. Crezi că există un complex al regizorilor şi actorilor de la teatrele din ţară?*

M.M.: Da, e firesc. Capitala şi centrele mari, cu universităţi, concentrează forţele din prima linie, în orice domeniu. Condiţiile diferă – diferă şi rezultatele. Dar asta nu înseamnă că nu pot fi valori şi la „periferie“. Dar, de ce nu aş recunoaşte în „Ţăndărică“ un teatru naţional de păpuşi, al cărui înalt nivel profesional constant şi în toate compartimentele poate stârni admiraţie şi uneori invidie... Dar complexele nu sunt sănătoase! Nici cel de inferioritate, nici cel de superioritate...

R.T.: *Păpuşi, marionete, animaţie cu obiecte, animaţie digitală, animaţie 3D – spre care înclină preferinţele tale?*

M.M.: La 3D nu mă pricep deloc. Nici nu mă tentează – e rece, distanţează... În rest, orice marionetă, păpuşă sau obiect care poate fi animat spre a deveni un personaj ce transmite un gând, o emoţie, cred că poate constitui miezul unui spectacol, în care se întâlnesc tehnici, mijloace specifice diferitelor arte. Punctul lor de întâlnire – dacă e o întâlnire fericită, inspirat gestionată – poate aduce noul în artă. Sau măcar acel „altceva“, pe care-l căutăm veşnic...

În *Gulliver*

R.T.: *Mai poate fi teatrul un mijloc de educaţie, într-o eră dominată de calculator? Cu ce arme crezi că am putea lupta, pentru a ieşi învingători din lupta cu „balaurul“ digital? Care nu e chiar atât de rău…*

M.M.: Bineînţeles. N-are încotro, aceasta e menirea lui! Şi nu trebuie neapărat să învingă „balaurul“ digital: să-l lăsăm doar să trăiască, fiindcă ne este de mare ajutor...

R.T.: *Ce crezi că-i lipseşte – dacă-i lipseşte – teatrului pentru copii?*

M.M.: O mai mare grijă pentru CE şi mai ales CUM transmitem mesajul publicului – care chiar are mare nevoie de el. Cădem prea uşor în comercial. Sufletul unui copil nu se negociază!

R.T.: *Cât de importante sunt aplauzele şi premiile, în cariera unui actor sau regizor?*

M.M.: Oamenii le-au născocit, pentru că aveau nevoie de ele. Uneori pot încuraja, înaripa, răsplăti. Sunt plăcute, şi totdeauna prea puţine. Sunt mult mai mulţi cei care le merită!

R.T.: *Ai regrete?*

M.M.: Poate... Dar de ce să ne întristăm?

R.T.: *Ce întrebare nu ţi-am pus, şi ţi-ar fi plăcut să răspunzi?*

M.M.: Cea mai grea: Ce e păpuşa? Cândva ştiam o mulţime de definiţii; acum, ştiu doar că e un mister fascinant!

Fascinantă lumea păpuşilor, şi fascinanţi oameni au făcut – şi mai fac – parte din ea… Şi mă simt datoare să-i supun tirului de întrebări, pentru a descoperi sau redescoperi o altă lume.

A consemnat **Raluca TULBURE**

Foto: Biró István

Enikö GYÖRGYJAKAB:

„Am grijă de energie, s-o ţin cumva în mine"

Mirela Sandu: *Care ar fi lucrurile pe care cineva ar trebui să le ştie despre tine, ca profesionistă şi ca om?*

Enikő Györgyjakab: Probabil că aş minţi dacă aş spune prea multe lucruri. Cred că nu mă cunosc atât de bine. Orice aş zice, ar fi superficial. Sunt o actriţă deschisă la întâlnirea cu un regizor, cu un spectacol sau cu colegii. Însă, de multe ori, îmi dau seama de limitele mele şi în permanenţă încerc să le forţez. Actriţa nu este diferită de ceea ce sunt eu ca om. Mă consider o persoană drăguţă, optimistă, plină de forţă. Însă, în fiecare zi mă lupt cu mine însămi, pentru a-mi găsi liniştea. Încerc să fiu eu, şi să nu fac neapărat pe placul celor din jur. De curând, am realizat că, în foarte multe situaţii, mă port de parcă cineva ar vrea să-mi facă rău. Sunt multe momente în viaţă în care trebuie să te aperi, şi e greu să îţi dai seama când nu este nevoie să o faci.

M.S.: *De unde crezi că îţi vine nevoia de a face teatru?*

E.G.: Nu ştiu când s-a declanşat... Mama îmi spune că la trei ani vroiam să mă fac actriţă. În liceu, în permanenţă aveam nevoie de ceva prin care să mă pot exprima. Apoi am ajuns la teatru. Aici ai nenumărate posibilităţi de a spune ce simţi, ce gândeşti, cine eşti. Câteodată, simt că am pierdut acea esenţă de la începuturi, mai ales când actorul din mine vrea să fie bun, când pierd dorinţa de cunoaştere a lumii şi a mea.

M.S.: *Cum faci să-ţi împrospătezi această dorinţă?*

E.G.: Am avut o perioadă când îmi tot întrebam prietenii cum să îmi găsesc calea. O prietenă bună mi-a zis că trebuie să stai în linişte, să asculţi vocea din interior. După o săptămână am uitat sfatul şi am reintrat în stresul de zi cu zi. M-am pierdut. Acum, am revenit la acest mod de a mă asculta. Asta îmi dă energie.

M.S.: *De unde îţi vine plăcerea de a te mişca? Ce înseamnă pentru tine dansul?*

E.G.: E un alt mod de a mă exprima. Nu sunt prietenă cu cuvintele. Uneori mă simt de parcă ar trebui să îmblânzesc un animal sălbatic. Mi-e greu să vorbesc cu oamenii; de multe ori mă simt stânjenită. Parcă corpul meu e mai legat de lume, mult mai mult decât cuvintele mele. La un moment dat am avut probleme cu corzile vocale. Acest lucru ar putea fi tradus ca semn al unei crize de comunicare. Spre deosebire de cuvinte, cu corpul şi faţa nu pot să mint.

M.S.: *Ce înseamnă pentru tine* acasă?

E.G.: M-am născut la Târgu Secuiesc, dar părinţii mei locuiau în Băile Şugaş. Când aveam patru ani ne-am mutat la Sfântu Gheorghe. Apoi, eu am venit la Universitate, la Cluj. Acum simt că aici este **acasă** pentru mine. În urmă cu trei ani nu aş fi putut să spun asta. Sigur că nu poţi trăda casa părintească... Încă de la început am ştiut că nu vreau să mă reîntorc pentru totdeauna să fac teatru la Sfântu Gheorghe. Cred că nu e bine să stai mult timp într-un oraş mic, pentru că te închizi, te limitezi. Sigur că depinde puţin şi de vârstă. Acum aş ştii cum să nu mă închid într-un oraş mic: aş găsi multe posibilităţi de a veni în contact cu lumea.

M.S.: *Care este povestea angajării tale la Teatrul Maghiar de Stat Cluj?*

E.G.: E foarte simplu. Toţi din generaţia mea eram îngroziţi că nu vom găsi un loc de muncă. Câţiva dintre noi ne-am decis să facem o companie de teatru, sub îndrumarea lui Peter Uray. Când deja pusesem totul la cale, m-a sunat Salat Lehel, să merg la Gábor Tompa, care mi-a oferit un contract. Când am ieşit din biroul lui, am început să plâng. Mă dedicasem total planului iniţial şi acum primeam o ofertă de vis. A fost pentru mine o foarte mare luptă. După aceea, am lucrat cu Studio M, dar am avut remuşcări foarte mari că am renunţat la ei pentru Teatrul Maghiar. Cu cât a trecut timpul şi m-am maturizat, am înţeles că era doar o decizie grea din viaţa mea, şi că nu fac un bine nimănui dacă sufăr pentru că a trebuit să fac o alegere.

M.S.: *Care sunt oamenii care te-au marcat, în viaţa profesională?*

E.G.: Au fost mai mulţi. La Universitate, Salat Lehel, care mi-a fost profesor. De curând, mi-am dat seama cât de mult m-a marcat întâlnirea cu el. Atunci eram revoltaţi de foarte multe lucruri, pe care nu le înţelegeam. El ne-a învăţat să fim deschişi şi să lăsăm ca energiile să se manifeste. La douăzeci de ani, să înţelegi lucrurile acestea, fără să ţi se dea indicaţii scenice, era greu. La treizeci şi unu de ani, consider că e foarte important ca energiile să nu fie blocate. Mă bucur că am avut parte de acest maestru. Este un om foarte bun, un suflet sănătos. Apoi, m-a marcat întâlnirea cu Peter Uray; de la el am învăţat totul despre mişcare. Apoi, ne schimbă toate întâlnirile, fiecare în felul ei. O revelaţie a fost Mihai Măniuţiu, la *Cântarea Cântărilor*. A urmat Andrei Şerban, cu *Unchiul Vania* de Cehov... Şi lista ar putea continua. Fiecare nou spectacol m-a format şi mă formează.

M.S.: *Cum lucrezi la un rol şi cum îţi construieşti personajul?*

E.G.: Dacă regizorul cere ceva ce eu nu ştiu, încercăm să găsim o cale de comunicare. Chiar dacă el se exprimă ciudat, îmi concentrez întreaga atenţie, pentru a putea lucra împreună. Întotdeauna încerc să-mi menţin curiozitatea, atât faţă de regizor cât şi faţă de partenerul de scenă. Îmi este greu atunci când apare în mine instinctul de autoapărare, atunci când îşi face loc „nu ştiu sau nu vreau". Aşa nu se poate lucra cu mine. Atunci respir şi încerc să mă liniştesc.

M.S.: *Cum te pregăteşti pentru un spectacol?*

E.G.: Dacă am spectacol, e o zi mai specială. De exemplu, dorm bine. Nu-mi permit luxul de a nu dormi noaptea de dinaintea unui spectacol, pentru că oboseala e un mare inamic pe scenă. Încerc să nu-mi risipesc energia, să nu intru în bârfe. Mai bine îmi caut un loc retras. Am grijă de energie, s-o ţin cumva în mine.

M.S.: *După spectacol, cum te relaxezi?*

E.G.: Am mai zis, într-un interviu, că îmi este greu după spectacol, pentru că nu reuşesc să ies din rol. Am avut o întâlnire frumoasă la Wroclaw, cu Rena Mirecka, o fostă actriţă a lui Grotowski, care m-a învăţat un exerciţiu de meditaţie. Durează trei minute, e foarte simplu şi pare că îmi rezolvă problema ieşirii din spectacol şi din personaj. Nu ieşeam, în sensul că după o dramă eram tristă, sufletul meu era încordat, îmi pierdeam felul de a fi în lume. Acum, am învăţat cum pot să mă eliberez şi să mă reîntorc la viaţa mea proprie.

M.S.: *Ai participat la multe workshop-uri. Cât de important este să fii conectată la ce e nou în teatru?*

E.G.: Foarte important. Înveţi lucruri noi, concrete: exerciţii, mişcări. Aceste momente te fac să îţi pui întrebarea: cine eşti, unde eşti? La Wroclaw, această întrebare era foarte evidentă. Înainte de a merge la acest workshop, mă consideram deschisă, energică, iar acolo mi-am dat seama că întotdeauna mă apăr. A fost o mare lecţie pentru mine. Workshop-urile mă pun în permanenţă în situaţii noi, de autocunoaştere; acolo pot să fiu aşa cum sunt: nu trebuie să produc ceva şi nu sunt în competiţie. Când trebuie să realizezi un rol, totul e mai calculat: lucrezi tehnic.

M.S.: *Anul acesta ai luat primul tău Premiu UNITER, pentru rolul Thea Elvsted din spectacolul* Hedda Gabler *de Henrik Ibsen, în regia lui Andrei Şerban. Ce a însemnat pentru tine acest premiu?*

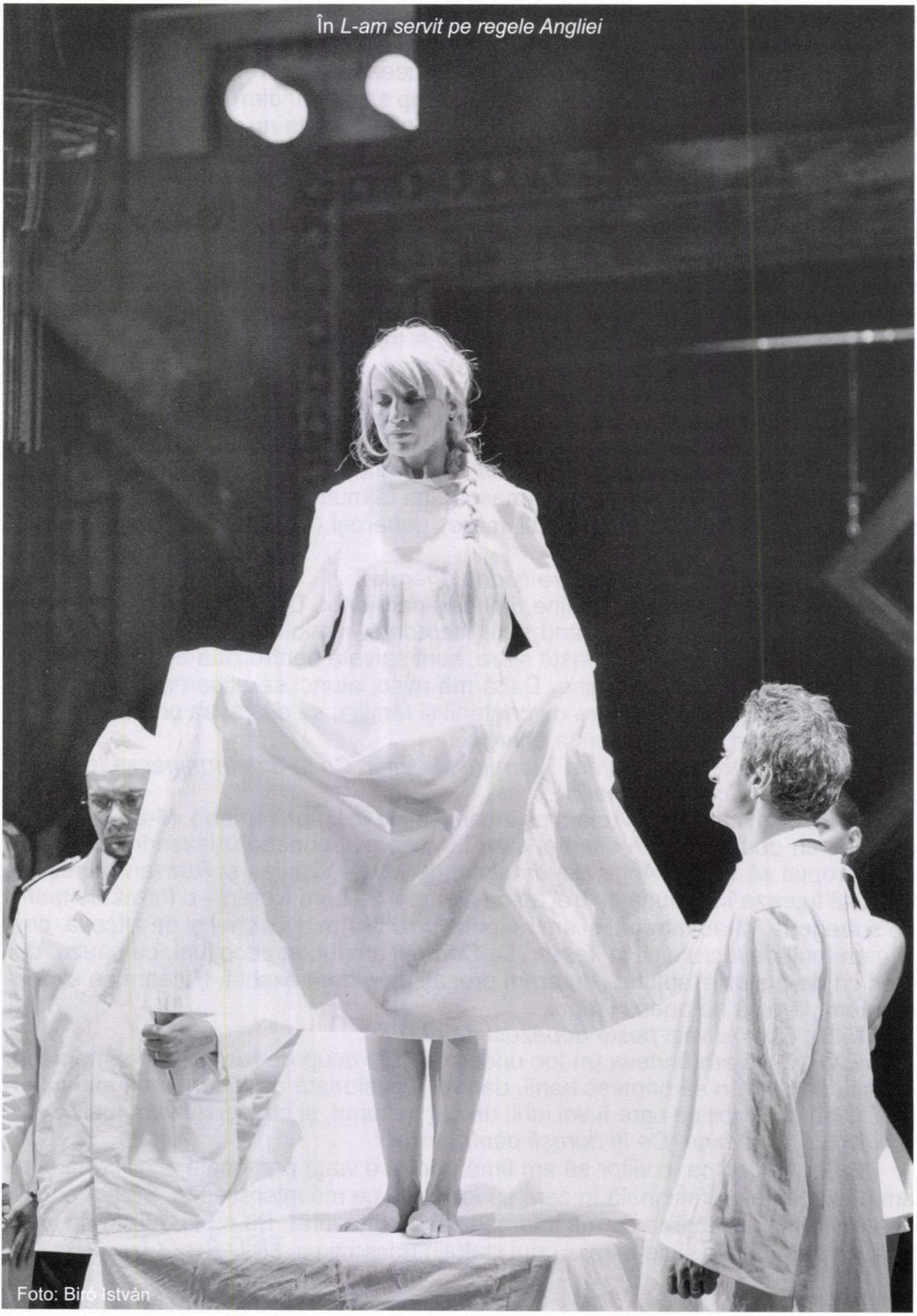
E.G.: A însemnat foarte mult. M-a liniştit. Am lucrat mulţi ani, foarte cinstit – consider eu –, m-am dăruit fiecărui spectacol, îmi place să creez. A fost ca un buchet de flori de la cel mai bun prieten.

M.S.: *Eşti de nouă ani la Teatrul Maghiar de Stat. Cum vezi parcursul tău de până acum?*

E.G.: Teatrul acesta a fost o şcoală pentru mine. Când m-am angajat, aveam ceva ce Gábor a considerat că ar putea fi un material bun. Am fost devotată spectacolelor, m-am implicat sută la sută. Am început cu un rol mic, dar apoi am evoluat. Posibilităţile erau în mine; m-au format rolurile. Şi, dacă nu făceam tot ceea ce am făcut, cu siguranţă că aş fi fost un alt om şi un alt actor – de mai proastă calitate, aş zice. Îmi aduc aminte că la *Richard III* de William Shakespeare tremuram când spuneam monologul lui *Lady Anne*, dar mă bucur că am avut curajul de a escalada acest munte.

M.S.: *Ce îţi aminteşti despre regizorii cu care ai lucrat? Cu ce lucruri ai rămas de la fiecare dintre ei?*

E.G.: Sunt mulţi. Nu ştiu. Cu Andrei Şerban n-a fost uşor: el a fost cel mai crud şi mai dur cu mine. M-a umilit, dar mi-a fost de folos pentru ceea ce eram atunci. M-a forţat să mă autodepăşesc. Dacă nu m-ar fi îndrumat el, nu ar fi ieşit un lucru la fel de bun. Îi sunt foarte recunoscătoare lui Andrei că a depus acest efort, că m-a



În *L-am servit pe regele Angliei*

Foto: Biró István

împins. La *Hedda Gabler* a fost deja ceva diferit, datorită experienţei de la *Unchiul Vania*. Acolo l-am urmat ca o oarbă. Zsolt Bogdán are o vorbă: „Să îţi pui o fâşie pe ochi şi să mergi ca un orb.“ Am îndeplinit tot ceea ce a zis regizorul, fără să întreb de ce. Ne-a impus un ritm care nu ne-a dat timp să ne gândim la alte lucruri. Înainte de premieră, eram disperată că nu funcţiona nimic. Viaţa nu vroia să intre în ceea ce făceam; dar după aceea totul s-a însufleţit.

Cu Gábor Tompa am lucrat la *Leonce şi Lena* de Georg Bűchner, *Richard III* de William Shakespeare, *Vinerea lungă* de András Visky şi altele. El este foarte diferit. Nu pot să formulez cum se lucrează cu Gábor. La *Trei surori* de Cehov, stăteam şi aşteptam să-mi dea instrucţiuni, iar el spunea poveşti, dar poveşti din care puteai să-ţi dai seama cam în ce zonă trebuie să te duci. Atunci am realizat cum trebuie să depistezi esenţa din poveştile lui Gábor... El este câteodată cinic, iar mie mi-e greu să lucrez cu oameni cinici. A trebuit să învăţ să nu iau personal aceste replici şi să aud numai ceea ce pot folosi.

M.S.: *Care sunt lucrurile importante pentru tine, la oameni?*

E.G.: Să fie cinstiţi. Mi-e greu cu oamenii care joacă teatru încontinuu. Pot să simţi dacă o discuţie e onestă sau nu. Dacă îmi dau seama că este ceva ieşit din context, mi-e foarte greu. Sunt sensibilă la energia celuilalt. Dacă simt o încordare, dacă percep că se ascunde sub o mască, îmi ia mult timp să mă liniştesc, să îmi revin. Îmi plac oamenii cu sufletul mare, generoşi, nu cârcotaşii sau cei care judecă.

M.S.: *Care sunt lucrurile care îţi dau energie?*

E.G.: Când sunt bine cu mine, îmi dă energie tot. Dacă mă plimb şi văd cum curge râul, parcă mă alină. Când sunt încordată, nimic nu e bine. Dacă îmi dau seama cum pot să ies din această stare, sunt salvată pentru ziua aceea. Mişcarea e foarte importantă pentru mine. Dacă mă mişc, atunci se eliberează totul şi mă simt proaspătă. Să ţin legătura cu prietenii şi familia, să dau şi să primesc de la ei – iată alte lucruri care îmi insuflă energie.

M.S.: *Ai şi proiecte în afara Teatrului Maghiar. Ce te-a determinat să te duci în zona teatrului neconvenţional?*

E.G.: Sunt curioasă. Vroiam să încerc să joc în limba română. M-au căutat doi oameni, cu două proiecte diferite, cam în aceeaşi perioadă. Alexandru Gherman mi-a propus să facem *Angajare de clovn* de Matei Vişiniec şi Răzvan Mureşean vroia să lucreze împreună cu trei actori *Demoni* de Lars Noren – o formă de teatru de sufragerie. M-au întrebat şi am răspuns pozitiv. Am avut chef şi de altceva, deşi aveam mult de lucru aici, la Teatru. La *Demoni* am lucrat zece luni, cu pauze, dar cred că ne-a ajutat faptul că nu eram presaţi de o dată exactă. Puteam să experimentăm, fără să ne apese timpul.

M.S.: *Cum te vezi peste douăzeci de ani?*

E.G.: O să am undeva un loc unde o să mă ocup de teatru, experimentând. Nu ştiu de unde o să primesc banii, dar voi fi pasionată de teatru, mult mai minuţios. O să am copii pe care îi voi iubi, un soţ minunat, şi cu toţii ne vom iubi.

M.S.: *Sună bine. Ce îţi doreşti pentru viitor?*

E.G.: Aş dori ca în viitor să am timp pentru o viaţă personală echilibrată şi să am o existenţă profesională în care să fac ceea ce mă interesează. Să am curajul de a-mi pune întrebarea ce mă interesează cu adevărat. Să nu fiu furată de vanitate, de frumuseţea şi de mirajul unui statut. (Transcrierea: BIRÓ Árpád Levente)

A consemnat Mirela SANDU

Foto: Biró István

Cu BOGDÁN Zsolt și Imola KÉZDI în spectacolul *Hedda Gabler*

Cu Radu LĂRGEANU în *Demonii*

Foto: Biró István

Antonella CORNICI:

„Regizorul e ca un psiholog: ascultă, prelucrează şi oferă soluţii"

Pe ANTONELLA CORNICI o cunosc de vreo zece ani, de pe vremea când, student fiind, o vedeam jucând pe scena Naţionalului ieşean. Treptat, evoluţia ei în teatru i-a deschis orizonturi noi, iar graniţa dintre actorie şi regie a fost depăşită în avantajul directoratului de scenă. Inteligentă, cerebrală, dar cu grăuntele acela de nebunie ludică sclipindu-i adeseori în privire, Cornici promite foarte mult în arta aceasta complexă şi seducătoare a spectacolului. Face parte dintr-un val de creatori care gândesc altfel, trăiesc altfel, concep teatrul altfel... S-o ascultăm!

Călin CIOBOTARI: *Antonella Cornici, faci parte dintre regizorii născuţi din actori. Pentru cei ce nu te cunosc, e bine să precizăm că ai început ca actriţă a Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" Iaşi. Ulterior, ai făcut o facultate de regie, şi, iată, în prezent ai la activ două spectacole de succes –* M-am hotărât să devin prost *şi* Billy mincinosul *–, ambele pe scena Naţionalului timişorean. Întrebarea logică este: ce anume a determinat transferul acesta din zona actoriei în cea a regiei?*

Antonella CORNICI: Vezi tu, la un moment dat în viaţă apare ceva care nu mai funcţionează bine: nu te mai înţelegi tu cu tine şi cred că în astfel de momente trebuie să-nchizi o uşă şi să deschizi alta. Sigur că e riscant, că nu e simplu, sigur că asta nu înseamnă neapărat că va fi mai bine sau mai uşor, dar trebuie să ai

Scenă din *Billy mincinosul*

curaj, trebuie să încerci să-ţi fie bine. Comoditatea nu e o soluţie. Eu am jucat în primii zece ani mult, pe urmă mai puţin. Aşa s-a întâmplat... Iar eu sunt un om activ: nu pot sta să aştept nemurirea. Caut, descopăr, alerg, creez, vreau... În plus, mă săturasem de spectacole liniare, de regizori fără imaginaţie, vedeam *dublu*...

Am început să lucrez cu studenţii de la Actorie, am făcut câteva spectacole, au ieşit bine şi deodată am început să mă înţeleg eu cu mine. Încetul cu încetul mă detaşam de scândură şi iar reveneam, şi iar, şi iar... Stop. Am dat la Regie, ca să fiu în regulă cu toate. E important să faci şcoală, chiar dacă ţi se pare că ştii totul. Asta e senzaţia pe care o au aproape toţi actorii care se apucă de regie. Aiurea! Îţi trebuie studiul ăsta, măcar pentru faptul că faci un caiet de regie, că eşti obligat să treci prin nişte examene, prin nişte autori, pe care în mod normal poate că nu i-ai alege.

Şi, ca să-nchei: mulţi actori se apucă de regie. Şi transferul acesta se-ntâmplă de mult timp. Şi nu numai în România. Unii actori care se fac regizori reuşesc să facă spectacole sau filme extraordinare. Deci, transferul acesta va continua, sunt sigură. Mi se pare mult mai incitant transferul dintre regie şi actorie. Dar aici e mai greu. În general, regizorii nu vor să se facă actori. Oare de ce?

C.C.: *Cu actoria ce ai de gând să faci?*

A.C.: Actoria va rămâne prima mea dragoste... E aşa de abruptă întrebarea asta! Cred că voi mai juca, nu ştiu ce, nu ştiu cum... Ultimul rol mi-a rupt tendonul lui Achile. Am fost operată, am stat două luni în ghips, am mers cu cârje vreo patru luni şi pe urmă am reînvăţat să merg. Şi aproape că s-a făcut anul! Am rămas cu o mobilitate proastă şi cu o frică de decorurile din scenă. Oricum, de ceva timp am devenit o actriţă incomodă. Probabil din cauza regiei... Nu ştiu... Întreabă-mă altceva!

C.C.: *Ce fel de regizor simţi că eşti? Tiranic, sensibil, înţelegător?*

A.C.: Cred că din toate am câte puţin. Tiranic, NU! Sunt un regizor care iubeşte actorul şi asta se vede în spectacolele mele.

C.C.: *Cât accent pui pe lucrul cu actorul şi, în general, cât de important crezi că este actorul în întregul unui spectacol? Nu pot să nu remarc unele tendinţe regizorale care instrumentalizează actorul, făcând din el o unealtă oarecare.*

A.C.: Teatrul fără regizor se poate, fără actor nu! Cred că spun asta a zecea oară. Pentru mine, actorul este cel mai important într-un spectacol. Lucrez foarte mult cu actorii şi nu îi las să treacă pur şi simplu prin scenă. Cred că fiecare actor este important în spectacol, fie că are un rol principal, fie că face parte dintr-un personaj colectiv. Dacă ai pierdut din mână un actor, ai toate şansele să se destrame tot. Undeva va fi o fisură, o scurgere de energie, care poate fi fatală. E important, ca regizor, să nu uiţi niciodată că actorul nu este sclav pe plantaţia nimănui şi că, fără acest actor, tu, ca regizor, nu exişti! Şi aici se vor „enerva" probabil mulţi, dar asta e părerea mea. Am văzut spectacole cu lumini dintre cele mai... spectaculoase, cu decoruri minunate, muzică, mulţimi mişcătoare sincron; un puzzle perfect, dar parcă lipsea ceva. Totul era de plastic, artificial, nu avea suflet! De fapt, nu exista *actorul*! Şi eu, ca actriţă, am trăit experienţe de acest gen şi m-am simţit rău, umilită; realizam că nu contează dacă sunt eu sau doamna care vinde ziarele. Nu e corect! Nu e normal! Şi totuşi, continuăm să trăim într-o dictatură regizorală... E trist.

C.C.: *Ce influenţe resimte regizorul Cornici? Datorezi ceva cuiva, la nivelul acestor preocupări regizorale?*

A.C.: E o întrebare la care eu pot răspunde două zile şi tot aş mai avea ceva de zis. Pe scurt: da, datorez ceva cuiva... Şi ca regizor, dar şi ca actor. Există un „nebun" frumos, care se numeşte Alexander Hausvater. Întâlnirea cu el m-a schimbat, mi-a dat curaj, m-a făcut să văd lumea altfel. Şi mi-a fost bine! Când lucram la *Arborele tropicelor*, de multe ori plecam din scenă şi stăteam lângă Alexander. Eram curioasă cum se vede totul din sală; mă gândeam atunci că aşa îmi va fi mai clar ce trebuie să fac eu, ca actriţă, în acel spectacol. Total greşit. Mult timp după aceea, Alexander mi-a spus că puneam întrebări care nu vizau actoria şi atunci şi-a dat seama că la un moment dat voi face regie. Aşa a şi fost! După acel spectacol, pentru mine a început regia. Dar să ştii că de la toţi înveţi câte ceva! Şi ca actor: poţi învăţa şi că nu trebuie să faci aşa...

C.C.: *Ce înseamnă pentru tine un spectacol reuşit?*

A.C.: Aplauze şi public fericit, actori care se simt bine în acel spectacol, mesaj, poveste; m-am săturat de spectacole după care pleci mai sărac, mai trist şi mai prost decât ai fost vreodată... Ei bine, şi critica are un rol foarte important în reuşita unui spectacol, dar ăsta e un subiect pentru o scurtă povestire...

C.C.: *Cum te raportezi la noile tendinţe de a rescrie textele clasice, de a le adapta la cerinţele prezentului?*

A.C.: Cât poţi să rescrii la Cehov, la Shakespeare, la Caragiale, de exemplu? Poţi face un scenariu din... sau o adaptare după... Aşa, înţeleg. Numai că în ultimul timp observ că e la modă să montezi un text clasic, dar să-l retraduci, să-l adaptezi zilelor noastre şi să rămână titlul intact, iar dedesubt să se scrie *de Shakespeare*, de exemplu. E clar că Shakespeare nu a scris aşa: asta cu retraducerea e un clenci. Sunt de acord că unele traduceri sunt depăşite, dar hai atunci să retraducem, nu să rescriem. Şi dacă totuşi este necesar să adăugăm şi alte fraze în textul iniţial, putem să fim cinstiţi şi cu noi, şi cu publicul. Ce te costă să scrii pe afiş, după titlu, *adaptare* sau *scenariu* sau mai ştiu eu ce? Experimentul ăsta nu vreau să-l înţeleg. Mi-ar plăcea să fac un spectacol cu altă linie de decor şi costume... fără

Călin STANCIU Jr. şi Victoria RUSU în *M-am hotărât să devin prost*

blugi, piele, ţinte, metal, pistoale etc. Deci: mă adaptez, dar simt nevoia şi de altceva. Prea mult „update“ devine obositor!

C.C.: *Tot mai multe teatre din România cer regizorilor montări pe texte contemporane. De unde crezi că provine interesul acesta subit pentru dramaturgia contemporană?*

A.C.: Dramaturgia contemporană are alt limbaj, altă „melodie“, abordează alte subiecte, aşa că – evident – unele texte sunt mai gustate de public. E greu să digeri *Richard al III-lea*, de exemplu – deşi eu ador textul acesta, comparativ cu *M-am hotărât să devin prost*. Uite şi titlurile cum sună! Textele contemporane (mă refer la cele bune, desigur) se asimilează repede de către public. Sunt poveşti din zilele noastre, aşa că oamenii se regăsesc repede în ele. Asta nu înseamnă că numai asta montăm. Toate teatrele au în repertoriu şi texte clasice, dar, e adevărat, predomină textele contemporane. Nu ştiu dacă ar mai supravieţui un teatru numai cu texte clasice. Deşi... Cine ştie?! Eu am o problemă cu textele contemporane. Găsesc greu unul care să-mi placă. Din această cauză, mai nou, dramatizez nuvele, romane, scenarizez pe o idee, astfel încât, la final, să am un text cu o poveste clară, interesantă; un text dramatic pe care să pot construi situaţii, relaţii, personaje; un text care să spună CEVA.

C.C.: *Asculţi mai mult publicul, sau vocile interioare?*

A.C.: Când aleg un text, ascult de cineva din mine; când construiesc un spectacol, mă gândesc şi la public. Încerc să fiu clară. Mă transfer în locul spectatorului şi încerc să văd dacă povestea se înţelege, dacă e limpede. Am întâlnit uneori în spectacole momente încâlcite. Nu înţelegeam nimic, mă chinuiam să desluşesc simboluri... E o vorbă în teatru: „scrie în caietul-program!“ Biiiine! Eu nu vreau asta. Eu citesc caietul-program al unui spectacol din altă perspectivă.

C.C.: *Ţi se pare utilă specializarea regizorului pe un anumit tip de teatru, sau, din contra, crezi în această profesie ca în una de tip renascentist, în care regizorul trebuie să aibă apetenţe universaliste?*

A.C.: Orice regizor are o amprentă în spectacolul creat. Nu ţi s-a întâmplat să vezi un spectacol şi să spui la final că numai X sau Y putea să-l construiască aşa? Cred că orice regizor ar trebui să încerce de toate. Nu poţi construi numai într-o zonă: te vei repeta. La fel cum şi actorul nu poate juca numai un tip de personaj. N-ai de unde să ştii că, abordând un alt tip de teatru, nu vei avea surpriza minunată de a te regăsi mai bine acolo, decât într-o zonă în care ai poposit un timp. În plus, eu mă plictisesc repede. N-aş putea să montez acelaşi text de nenumărate ori – aşa cum văd că se obişnuieşte – şi nici să stau în aceeaşi zonă de creaţie, de texte, de stil.

C.C.: *Vreau să îmi spui câte ceva despre cum repeţi la un spectacol. Impui o anume atmosferă de lucru? Cât stai pe lucrul „la masă"?*

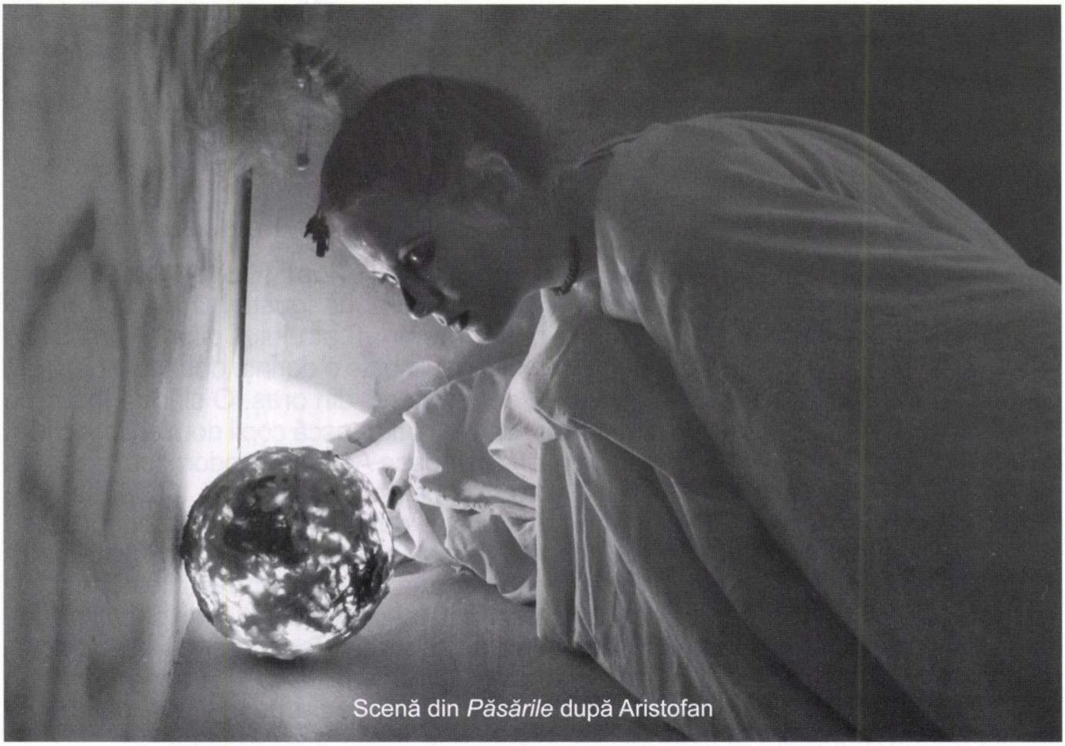
A.C.: Repet în maxim cinci sau şase săptămâni. Concentrat. Stau la lecturi destul de puţin: cam două sau trei zile. Nu pierd timpul, nu pierd actorul din ochi, stau „călare" pe el până ia startul personajului. După aceea îi las libertatea de joc, dar sunt atentă să nu se rătăcească printre improvizaţii. Sunt actori cu care trebuie să stai mai mult de vorbă, să le explici, să inventezi trecuturi de personaje şi tot felul de poveşti. Alţii au o intuiţie fantastică: pur şi simplu se duc, se aruncă. Important este să ai răbdare cu toţi. Fiecare actor are mecanismul său; dacă tu l-ai ales, înseamnă că el poate să facă ceea ce ai crezut tu. Doar că el vede din interior. De aceea, e necesar să-ţi impui acea răbdare de care am amintit mai sus. Regizorul e ca un psiholog: ascultă, prelucrează şi oferă soluţii, răspunsuri, motivaţii. Dacă te apuci să ţipi, să te enervezi – cum am văzut că fac alţii –, nu vei rezolva imediat ceea ce-ţi doreşti să obţii. Unii actori se pot bloca; se inhibă şi rămân aşa. Nici eu nu am răbdarea cea mai mare, dar mă autoeduc. Îmi amintesc de experienţele mele ca actriţă şi atunci încerc să înţeleg, să caut calea cea mai bună. Repetiţiile nu trebuie să fie o corvoadă: actorul trebuie să vină cu plăcere, cu chef de a se juca. E important să-ţi formezi echipa care să rămână echipă până la capăt.

C.C.: *Ţi-am văzut ambele spectacole de la Naţionalul timişorean, la fel cum ţi-am urmărit spectacolele-examen de la Universitatea de Arte „George Enescu", Iaşi. Am apreciat de fiecare dată capacitatea ta de a face lucruri clare, tonice, pozitive. Ştiu că poate părea banal, dar mi se pare important să-mi spui ce crezi despre rosturile teatrului în secolul XXI.*

A.C.: Teatrul este un mijloc de educaţie. Aşa ştiu eu încă din liceu şi aşa cred că ar trebui să fie. Oamenii vin la teatru să se destindă, să se amuze, să înveţe, să socializeze, să viseze... După un spectacol, unii se duc să caute cartea respectivă ca să o citească, iar alţii au păreri tocmai pentru că ştiu piesa din alte montări. E important să rămână CEVA după un spectacol. De aceea vorbeam de poveste, de mesaj. Concurăm cu cinematografia, cu zecile de posturi de televiziune, cu internetul. Sigur că este neloial. Teatrul rămâne cuvânt, actor la rampă, lacrimă, emoţie imediată, aplauze. Deja publicul s-a întors în sala de teatru. Deci?!...

C.C.: *Ai lucrat şi lucrezi cu studenţii de la Actorie. Cum îi simţi? Ce crezi că au în plus şi ce au în minus, faţă de generaţiile anterioare?*

A.C.: Am să încep cu minusurile: unii nu mai sunt atât de preocupaţi de a învăţa, de a descoperi, de a vedea. Cunosc studenţi la Actorie, din Iaşi, care nu au văzut spectacolele Teatrului Naţional de aici. Vorbesc serios. E grav. Sunt studenţi la Teatru şi nu văd spectacole de teatru. Asta n-o înţeleg. Probabil că e o modă să fii student la Teatru: e *cool*. Însă avem norocul că nu toţi sunt aşa. Şi atunci, vorbim de plusuri: sunt parcă mai curajoşi decât am fost eu odată, se manifestă fără



Scenă din *Păsările* după Aristofan

bariere, joacă peste tot – ceea ce noi n-am făcut. E şi de înţeles. Eu am prins concursuri prin ţară: Teatrele scoteau locuri anual. Acum totul e blocat, închis; dacă mai prind colaborări ici-colo, sunt fericiţi. Şi, crede-mă, unii dintre absolvenţi sunt extraordinar de buni. Dovada este şi Gala Tânărului Actor, care de câţiva ani numără printre câştigători mulţi absolvenţi din Iaşi. Avem o pepinieră importantă, se pare. Vorbim, oricum, de alte generaţii şi inevitabil apare acel „conflict". Eu nu l-aş numi chiar aşa. Pur şi simplu, fiecare generaţie are şi asimilează un alt sistem de valori, vine cu un alt bagaj de educaţie, de legi şi de tehnologie. Cultura cred că rămâne singura care poate uni epocile. Evident, cu artificiile de rigoare.

C.C.: *Pe final, aş vrea să ştiu părerea ta despre cum va evolua arta spectacolului în anii următori. Mai sunt lucruri noi de spus? Sau revenirea la teme, atitudini, metode din trecut este inevitabilă?*

A.C.: Ştii tu, nimic nu e nou sub soare, aşa se spune. Chiar aşa e? Păi, hai să vedem! Ceea ce a făcut Meyerhold, de exemplu, a fost la acel moment contestat, reprimat, distrus; acum e un sistem regizoral pe care-l studiem în facultate şi-l aplicăm pe texte. Se poate ca, peste zeci de ani, ceva ce nu „înghiţim" astăzi să devină obiect de studiu mai târziu. Arta presupune mereu o permanentă căutare. Aud din ce în ce mai des cuvântul „criză". Suntem într-o criză nesfârşită. Şi, culmea, totul şi toţi se crizează. Teatrul de ce n-ar face şi el o criză...? Doar e la modă! Acum suntem în zona „Avatar"; eu aşa simt. Teatrul are alte mijloace tehnice de sunet, lumină, decor. Nu ştiu cum va fi mai târziu. Uneori mă gândesc că s-ar putea să revenim la clasic, la patină. Cât putem inventa? Ceva va plesni, va exploda...

A consemnat **Călin CIOBOTARI**

EVENIMENT

Raluca TULBURE

„Colibri“ 65

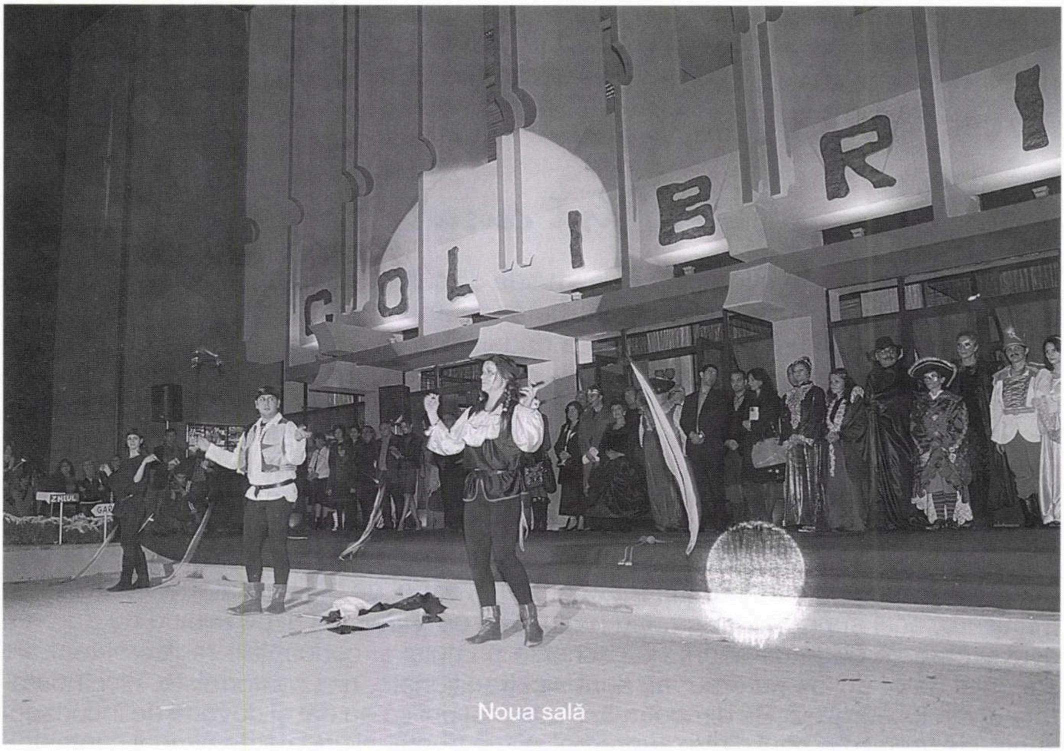
„Hainele cele noi“ ale **Teatrului pentru Copii şi Tineret „Colibri“** din Craiova au fost „croite“ în doar şase luni, după ce s-a primit noua locaţie. După opt ani de peregrinări prin sălile altora, după interminabile mutări, Teatrului „Colibri“ – ca într-un scenariu de basm, în care o zână bună vine şi îndeplineşte o dorinţă doar cu o baghetă magică – i s-a dat clădirea fostului club „Electroputere“ din oraș. O clădire mare, cu o sală de 400 de locuri, cu spaţii generoase, care să primească copii dornici de jocuri şi de joacă. Echipa condusă de noul manager – inimoasa Adriana Teodorescu – a făcut minuni într-un timp record, astfel că, într-o frumoasă zi de toamnă târzie, am fost invitaţi la inaugurare. Stagiunea cu numărul 65 s-a deschis, pe înserat, cu focuri de artificii (la propriu!) în faţa Teatrului, chiotele de bucurie şi zecile de „oh!“ sau „uau!“ ridicându-se spre cerul înstelat. Prinţi, prinţese, personaje din poveştile cunoscute au condus invitaţii în sală, spre deliciul celor mici, fascinaţi, uimiţi, unii puţin speriaţi de apropierea eroilor lor îndrăgiţi. Deschiderea oficială a fost firească, deloc scorţoasă, deşi a fost prezentă şi doamna Lia Olguţa Vasilescu, primarul urbei. În cuvinte simple şi deloc formale, aceasta a spus că magia poveştii va dăinui, că spaţiul generos (interior şi exterior) va deveni o fabrică de visuri împlinite.

Conceptul spectacolului de deschidere a fost bazat pe numere cu păpuşi, realizate de Compania „MAG“ (Geo Dinescu, Andreea Ionescu, Marin Fagu), Uninvented Theatre (Ana-Maria Cucuţă, Ramona Vornicu, Ana Pepine, George Simian, Costel Dobrescu), Trupa „Marionetart“ din Arad (Nuţi şi Sorin Dorobanţu), precum şi membrii Teatrului „Colibri“ (Rodica Prisăcaru, Mugur Prisăcaru, Adriana Ioncu, Iulia Cârstea, Oana Stancu, Ionica Dobrescu, Alla Cebotari, Daniel Mirea, Alis Ianoş, Emanuel Popescu, Cosmin Dolea). Numerele au scos în valoare virtuozitatea actorilor, au subliniat ideea că păpuşa sau marioneta are nebănuite posibilităţi de exprimare, că poate face orice, că poate transmite emoţie, bucurie, că se poate juca „de-a râsu'-plânsu'“ şi cu noi, spectatorii trecuţi de vârsta copilăriei.

Caragiale a fost cel care a „prezentat“, într-un mod amuzant, numerele spectacolului. Un dialog viu, spumos şi foarte păpuşăresc. În holul spaţios al Teatrului a fost organizată o expoziţie Eustaţiu Gregorian, o parte dintre creaţiile sale (care întregesc imaginea unuia dintre cei mai devotaţi, talentaţi şi prolifici scenografi) fiind parte a unui patrimoniu ce trebuie valorificat prin expunerea lui permanentă, iar într-o sală alăturată pereţii au fost tapetaţi cu fotografii de mari dimensiuni, elemente de decor şi afişe semnate de regretata scenografă Cristina Pepino, dispărută dintre noi mult prea devreme şi prea brusc.

Nu pot să nu menţionez şi albumul *Poveşti, păpuşi, păsări albastre*, scos în condiţii grafice deosebite, dedicat primului Muzeu al teatrului de păpuşi şi animaţie din România, înfiinţat de Asociaţia culturală GAG şi găzduit de Muzeul Olteniei.

„Ce şi cât ştim despre teatrul de păpuşi? De ce e nevoie de poveşti spuse de păpuşi? Poate pentru că orice poveste este ucisă nu de balaur, ci de uitare.“ Şi aş continua gândurile Adrianei Teodorescu spunând că trebuie să facem în aşa fel încât uitarea să fie dizolvată în iubire, talent şi... neuitare.



Noua sală

Trupa Teatrului

SPECTACOLE

Mircea MORARIU

Fără cusur

1. Istoriile literare întâmpină o seamă de dificultăţi atunci când au sarcina de a-l încadra pe Roger Vitrac într-un curent literar anume. Unele, puţine la număr, invocă apartenenţa dramaturgului la mişcarea dadaistă. Cele mai multe sunt tentate să îl înscrie pe Vitrac în suprarealism, cu obligatoria menţiune că suprarealismul a fost mai mult decât un curent literar, mai mult decât o direcţie estetică, a fost, mai presus de toate, o stare de spirit. Însă, exegeţii nu uită să precizeze că suprarealiştii adevăraţi nu s-au simţit prea bine în compania lui Vitrac de vreme ce, la fel cum au procedat cu Antonin Artaud, s-au grăbit să se dezică de el. Au făcut-o fiindcă Roger Vitrac, asemenea lui Artaud, a scris, ba chiar a şi înscenat spectacole de teatru, iar teatrul era socotit ceva excesiv de tradiţional, neiertat de conformist, dezgustător de burghez. Lansându-se cam prea în mare grabă în astfel de acţiuni categorice de excomunicare, acei suprarealişti ce i-au negat atât pe Vitrac cât şi pe Artaud nu au prea avut vreme să bage de seamă că scrierile primului şi concepţiile regizoral-teatrale ale celui de-al doilea nu erau, nu sunt nici tradiţionale, nici conformiste, nici îndatorate spiritului burghez. Ba dimpotrivă. Unde mai pui că au dat şi dovadă de inconsecvenţă, de vreme ce unul dintre suprarealiştii de frunte, niciodată de nimeni contestat, e vorba despre Apollinaire, a scris şi el literatură dramatică de expresie cubisto-suprarealistă. Mă gândesc, desigur, la *Les Mamelles de Tirésias.*

Acum, adevărul e că, dacă arunci o privire superficială asupra listei de personaje din ***Victor sau copiii la putere,*** piesă scrisă de Vitrac şi pusă în scenă de dramaturgul însuşi în colaborare cu Antonin Artaud la finele anului 1928 la Teatrul *Comédie des Champs Elysées*, poţi lesne să cazi în capcană şi să spui că scrierea e una profund îndatorată teatrului burghez. În esenţă, respectiva listă invocă două familii – Paumelle şi Magneau –, care se întâlnesc în casa primeia spre a sărbători aniversarea lui Victor, un copil ce tocmai a împlinit nouă ani. Mai apar în listă un general invitat la cină, o servitoare, o enigmatică doamnă Mortemart. Iar dacă rezumi neglijent acţiunea piesei, poţi lesne greşi şi din nou poţi lăsa impresia că *Victor sau copiii la putere* e o mostră perfectă de teatru burghez. În seara aniversării, o seară ce ar trebui să fie una calmă, aşezată, cu tort la discreţie şi cu vin băut cu măsură, cu amestecul de amabilităţi dar şi de săgeţi specific întâlnirilor unor persoane săturate să se tot vadă unele pe altele, dar care o fac pentru că aşa e regula lumii şi aşa sunt convenienţele sociale, lucrurile scapă de sub control şi se dezvăluie trădări şi istorioare adulterine. La fel ca în comediile bulevardiere din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, comedii ce se cheamă şi *vodeviluri*, un termen care, la origine, presupune implicarea muzicii în spectacol.

Marea artă a lui Vitrac constă în capacitatea de a supradilata în asemenea chip schema relevată mai sus până a o face să se metamorfozeze din agreabilă în terifiantă. Ceva care avea toate premisele de a fi doar „drăguţ", „amuzant", „descreţitiv" dobândeşte dimensiunile coşmarescului şi ale terifiantului. Ceva iniţial previzibil se transformă nu doar într-o *folle soirée*, ci într-o lume cu susul în jos şi asta nu neapărat pentru că Victor, copilul aniversat, cel care la nouă ani are deja

În prim-plan DIMÉNY Áron
Foto: Biró István

o înălţime de 1, 81 m, şi Esther, prietena lui, o fetiţă de 6 ani, „preiau puterea“ şi îşi aduc părinţii la paroxism.

În această transformare ieşită din comun rezidă substanţa, dar şi dificultatea piesei. O dificultate ce pare să fie în primul rând de domeniul receptării, fapt confirmat de informaţia că, după spectacolul din anul 1928, textul a fost uitat şi regăsit de-abia în 1962. Atunci, Jean Anouilh socotea că în *Victor sau copiii la putere* avem „un Feydeau de bună calitate, scris în colaborare cu Strindberg“. Avea dreptate.

Că piesa lui Vitrac a fost bine primită de publicul francez doar în anul 1962, adică într-un moment în care acesta nu mai era scandalizat de modul în care scriau Ionesco, Beckett sau Arthur Adamov, întăreşte ideea că, fie că a fost dadaist, fie că s-a numărat şi numai temporar printre suprarealişti, autorul lui *Victor*...s-a înscris înainte de toate în rândul marilor, iluştrilor precursori ai teatrului absurdului.

Dificultatea despre care vorbeam mai sus devine încă şi mai evidentă atunci când intră în discuţie transformarea piesei în spectacol. Nu am la îndemână, din nefericire, o evidenţă strictă a montărilor româneşti anterioare ale textului lui Roger Vitrac, nu ştiu dacă *Victor sau copiii la putere* a fost sau nu jucată înainte de 1989, ori dacă a existat cumva vreo intenţie de înscenare. Din câte se pare, textul acesta înşelător şi capricios, dar cum nu se poate mai ofertant din punct de vedere regizoral sau actoricesc, a fost montat doar de două ori în România de după 1989. În ambele dăţi a făcut-o Gelu Colceag. Mai întâi într-un spectacol de la Teatrul „Bulandra“ din anul 1994, spectacol în care au strălucit Mariana Mihuţ în *Esther*, Cornel Scripcaru în *Victor* şi Ileana Predescu în *Generalul*. Colceag a revenit asupra textului în 2008, într-un spectacol de master la UNATC, preluat de Teatrul „Metropolis“ din Bucureşti.

2. Conform propriei mărturisiri, Silviu Purcărete şi-a dorit demult să înscenze piesa lui Roger Vitrac. A meditat îndelung la ea. A montat-o însă, aşa după cum o recunoaşte în interviul cu Vajna Noémi, interviu publicat în noua şi bine făcuta revistă a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, la *comanda*, hai să-i zicem *la sugestia* directorului acestuia, regizorul Tompa Gábor. Iar dacă totuşi despre *comandă* e vorba, trebuie spus că felul în care aceasta a fost *executată* e unul exemplar. Căci *Victor sau copiii la putere* e un spectacol minuţios gândit, riguros pregătit, unul în care nimic nu e lăsat la întâmplare.

Bunăoară, nu mi se pare deloc întâmplător că Purcărete pune în scenă piesa lui Roger Vitrac după ce a montat *Pălăria florentină* la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi şi *Ce nemaipomenită aiureală* la Teatrul Naţional din Cluj. Adică, după un vodevil (Labiche) şi după un spectacol de teatru absurd (Ionesco). În gramatica noului spectacol se regăseşte câte ceva şi din vodevil, şi din absurd, iar acel *ceva* dă naştere unei *opere bufe* un pic atipice care m-a dus cu gândul, poate nejustificat, poate inexplicabil, oricum insistent la un alt spectacol al regizorului, cel cu *Gianni Schicchi*.

În conceperea noului spectacol, Silviu Purcărete a ţinut cont de toate premisele false, de toate greşelile de categorisire şi de interpretare ce pot fi generate de o lectură pripită a piesei lui Roger Vitrac. Le-a inventariat şi utilizat în folos propriu.

Astfel, scenograful Dragoş Buhagiar ne întâmpină cu cel mai previzibil, mai burghez, mai de vodevil, mai tipic decor cu putinţă. Un salon imens, tapetat convenţional, cu lămpi aprinse din belşug, cu un tort imens pregătit pentru aniversare. *Victor*, admirabil interpretat de Dimény Áron, e îmbrăcat ca un fel de Don Goe, nu, nu în veşminte de *marinel,* ci într-un costumaş de catifea cu pantalonaşi bufanţi. Pentru moment încă doarme într-un un pat de copil (aşa ne lasă să înţelegem căluţul plasat pe post de accesoriu), vegheat de servitoarea *Lili* (Varga Csilla) ce aşteaptă să fie prima care să îl felicite cu ocazia aniversării. Lili va fi şi întâia persoană terorizată de capriciile în creştere ale *micuţului* de 1, 81 m. Care spre a-şi marca cum se cuvine aniversarea va sparge cu voluptate maladivă o preţioasă vază de Sèvres, ştiind sigur că vina va cădea în sarcina servitoarei. Următoarea victimă va fi mica *Esther* (impecabil jucată de Albert Csilla), asupra căreia Victor va arunca vina distrugerii preţiosului bibelou. Victor, teroristul în devenire, e tot mai ameninţător, tot mai diavolesc, din ce în ce mai imprevizibil.

Îşi fac mai apoi apariţia părinţii lui Victor, *domnul* şi *doamna Paumelle* (Bogdán Zsolt şi Kató Emöke, şi ei fără cusur în rolurile încredinţate), dar şi părinţii lui Esther, *domnul* şi *doamna Magneau* (foarte buni Szücs Ervin şi Vindis Andrea). Cu toţii mustesc de convenţionalism, de amabilităţi, de bună creştere, de surâsuri ciocolatii, de bună dispoziţie mimată. Totul pare o supradimensionată bomboană fondantă. Fisurată, alterată iniţial prudent, uşor, cvasiimperceptibil, de frânturi de dialog ce ne permit să deducem, să intuim câte ceva despre relaţia adulterină dintre domnul Paumelle şi doamna Magneau. Mai apoi, tot mai categoric, mai înspăimântător aruncată în aer de scurtcircuitările produse de inexplicabile dar terifiante accese de furie, de nebunie ale domnului Magneau (aici Szücs Ervin atinge performanţa). Alte două veniri, altminteri prefaţate de momentul prezentării personajelor, cele ale *generalului Louségur* (tragicomic, de operetă, riguros, matematic jucat de Biró József) şi ale doamnei *Ida Mortemart* (nervos, agitat, concentrat interpretată de Kézdi Imola) schimbă încă şi mai radical registrul, atmosfera, pregătesc subminarea conformismului iniţial şi înlocuirea lui cu un coşmar supradilatat.

O subminare şi o substituţie devenite definitive în partea a doua a spectacolului. Aici personajele *de salon*, din salonul iniţial, se metamorfozează în întruchipări nebune ale unei lumi cu un comportament accentuat aberant, în fiinţe schizofrenice,

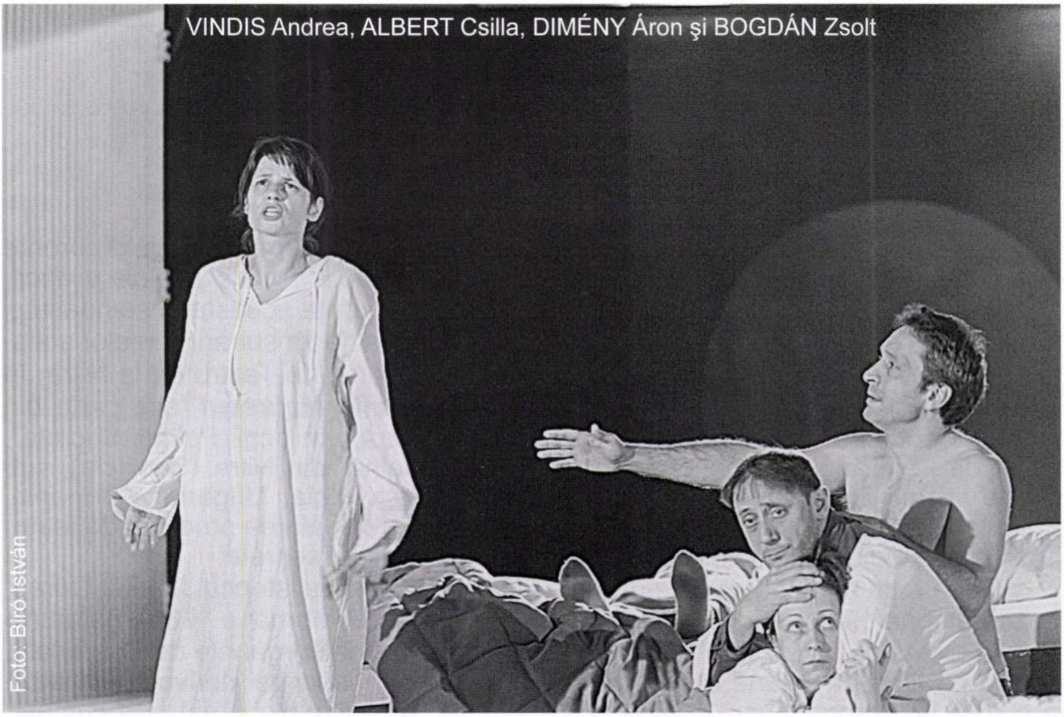

VINDIS Andrea, ALBERT Csilla, DIMÉNY Áron şi BOGDÁN Zsolt

Foto: Biró István

scoase din ţâţâni, demente, în explozie. În falşi oameni care nu mai au nimic omenesc în felul lor de a se mişca, de a se comporta. În umanoizi ameninţaţi de boală, de imposibilitatea controlării raţionale a simţurilor, pândiţi de moarte (Molnár Levente). Arătări, spectre care nu mai pot nici măcar vorbi omeneşte. Care îşi schimbă radical nu doar conduita, ci şi intonaţia. Iar dacă până acum muzica de scenă compusă de Vasile Şirli era înzestrată doar cu funcţie de acompaniament, de comentariu, de prefaţare, de precizare şi de accentuare a atmosferei (prima parte a spectacolului dădea semne că ar fi fost muiată discret şi în cerneala *policier*-ului), de aici încolo devine un veritabil *personaj.* Un personaj *altfel,* desigur nu din carne şi oase, un personaj sonor, al cărui rost e să mute totul în zona operei bufe ori în aceea a goticului.

Fireşte, Silviu Purcărete, Dragoş Buhagiar, Vasile Şirli îşi au indiscutabilul lor merit în reuşita absolută a spectacolului de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Un spectacol ce e pe deplin îndreptăţit să îşi revendice statutul de a figura printre cele mai bune, dacă nu cumva este chiar cel mai bun spectacol al anului teatral 2013. Numai că marii artişti care sunt Silviu Purcărete, Dragoş Buhagiar şi Vasile Şirli ştiu că rolul lor fundamental este acela de a crea condiţiile ce pun în valoare mari actori. Mari actori constituiţi într-o trupă de excepţie. Actori ce îşi păstrează individualitatea într-un ansamblu riguros reglat. Aşa cum se vede el în *Victor sau copiii la putere.*

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – Victor sau copiii la putere **de Roger Vitrac. Traducerea în limba maghiară: Vinkó József. Regia: Silviu Purcărete. Scenografia: Dragoş Buhagiar. Muzica: Vasile Şirli. Colaborator muzical: Incze G. Katalin. Cu: Dimény Áron, Bogdán Zsolt, Kató Emöke, Varga Csilla, Albert Csilla, Szücs Ervin, Vindis Andrea, Biró József, Kézdi Imola, Molnár Levente. Data premierei: 29 noiembrie 2013.**

Daria DIMIU

Tainiţele securităţii – rampă spre tainele Thaliei

Atrasă de tratarea cu mijloace teatrale a diverselor aspecte sociale curente (*mady.baby.eu*; *X mm din Y km*; *Roşia Montană – pe linie fizică şi pe linie politică*, *Sold out*, *20/20* etc.), Gianina Cărbunariu s-a oprit de data aceasta la spinoasa şi ramificata problemă a victimelor Securităţii, respectiv a deconspirării crimelor acesteia. Coproducţie „dramAcum" şi Festivalul Internaţional de Teatru de la Nitra, în parteneriat cu Teatrul „Odeon", spectacolul ***Tipografic Majuscul*** face parte din proiectul european „Vieţi paralele – Secolul 20 văzut prin ochii Poliţiei Secrete", iniţiat de Festivalul Internaţional de Teatru „Divadelná" din Nitra (Slovacia), sub corola căruia artişti din şase foste ţări socialiste (Cehia, Ungaria, Germania, Polonia, România şi ţara-gazdă) au creat şi prezentat tot atâtea producţii de teatru bazate pe studiul materialelor păstrate în arhivele poliţiei secrete.

După cum reiese din volumul *Şase feluri de a muri* de istoricul Marius Oprea, în septembrie 1981, Mugur Călinescu (28 mai 1965–13 februarie 1985), pe atunci elev la Liceul „A. T. Laurian" din Botoşani, a ţinut în priză organele de Securitate, pentru că timp de o lună a scris pe ziduri şi panouri inscripţii derivate din ştirile ascultate la „Europa Liberă". După ce a fost prins, şi continuu chemat la Securitate, Mugur s-a îmbolnăvit de leucemie şi a murit în anul 1985. Scenariul întocmit „este un colaj de documente *ready-made* (documente şi interviuri)". A rezultat un spectacol simplu şi dens, condus cu mână sigură, cu durităţile prefigurate estetic şi faptele prezentate fără încrâncenare.

Culorile terne amintesc de cenuşiul în care comunismul ne cufundase pe toţi: acestea predispun la uniformizare şi omogenizare, anihilând orice notă de individualitate, respectiv anulând orice reacţie. Pe fundalul sonor, fragmente din melodia „Ice Ice Baby" – la modă atunci printre tineri – se suprapune cu „Trei culori cunosc pe lume", până ce *Tricolorul*, crescând în intensitate, acoperă ritmurile decadente occidentale...

Ecranul imens din fundal accentuează ideea de documentar, de memorie ce nu trebuie lăsată să moară. Eroul se izbeşte repetat de acest fundal, ca atras de o forţă nevăzută către perete, pus în faţa propriilor acţiuni. Jocul cu imaginile şi sincronizarea dintre sunetul imprimat şi gestul tridimensional se dovedesc foarte interesante, cu atât mai mult cu cât, alternând atât dimensiunea, cât şi suportul proiecţiei (ba pe ecran, ba chiar pe corpul actorilor), se obţine un straniu efect cinetic. Însăşi alternarea naturii imaginilor „moarte" (inscripţiile în cretă gen „LIBERTATE", documente strânse în cursul amplei anchete – scheme, declaraţii ale martorilor, concluzii ale securiştilor) cu altele „vii" (personaje filmate în direct, cărora le poţi surprinde încruntarea frunţii, broboanele de sudoare, intensitatea privirii) are asupra spectatorului acel impact emoţional sporit, de *ciné-verité*.

Actorii, în uniformă sobră, în culori neutre, deţin mai multe roluri, pe care le învestesc cu detalii semnificative (naivitatea elevilor interogaţi, crisparea şi disconfortul mamei în faţa forurilor represive, distanţarea şireată a tatălui, efortul van al dirigintelui de a-şi apăra elevul, încercarea altor cadre didactice de a scăpa basma curată...). Ei dau la început ocol sălii, cu pas măsurat, inducând şi întreţinând o

Gabriel RĂUŢĂ, Mihai SMARANDACHE şi Alexandru POTOCEAN atmosferă de disconfort şi supraveghere. Doar protagonistul face notă distinctă, fiind îmbrăcat în trening negru, cu glugă.

Ancheta de proporţii îmbină expresii de tristă amintire, cu terminologie acum devoalată. Se procedează metodic la dibuirea, prinderea şi „reeducarea“ făptaşului – duşman al poporului. Certitudinea iniţială – mesajele incriminate au fost toate „scrise cu cretă albă. Tipografic Majuscul“ – aduce în vizorul poliţiei secrete un număr imens de suspecţi: 40.000... Analiza grafologică se concentrează pe fiecare literă în parte: croşetul şi tangenta T-ului, bucla şi piciorușul R-ului... Apoi, investigaţia continuă cu mijloace ICDT (= „interceptarea convorbirilor prin intermediul telefonului“), pe baza cărora „vinovatului“ i se întocmeşte masivul dosar de urmărire informativă (738 pagini), sub numele conspirativ „Elevul“.

Aşezaţi în linie, actorii dau glas unor fragmente de declaraţii din stufosul dosar. Din formulările standardizate (celebra limbă de lemn) se cunoaşte că-s dictate, chiar dacă adevărurile conţinute nu vor fi fost cu totul distorsionate. Discuţiile au fost înregistrate în secret, cu „mijloace T.O.“ (= „tehnici operative“). Se discută chiar despre ruşinea produsă organizaţiei U.T.C.! Orice cuvânt sau gest – real ori inventat – e speculat împotriva cetăţeanului, orice drept individual (cum ar fi secretul corespondenţei) e violat, ba chiar cu ostentaţie azvârlit în faţă-i, orice element (radiocasetofonul primit cadou de la părinţi pentru promovarea treptei a II-a) e folosit împotrivă-i. Profesori şi colegi sunt interogaţi de agenţii de Securitate în legătură cu comportamentul, motivele şi relaţiile „obiectivului“, iar spusele lor sunt comparate cu cele ale „elevilor-sursă“ (= informatori recrutaţi din rândul liceenilor).

Versul mobilizator „uteciştii de azi, comuniştii de mâine“ răsună cu tărie, prevestind înfrângerea „elementului duşmănos“. După moartea tânărului, agenţii implicaţi se scuză că... fusese vorba doar de „protecţia tineretului!“ Mai mult – şi culme a cinismului –, un fost ofiţer de securitate spune, mieros şi cu dorinţa de a convinge: „Eu vă pot garanta sub formă de jurământ că nu existau condiţii de iradiere.“

În rolul solicitant al protagonistului, Silvian Vâlcu impresionează prin echilibru şi forţă. El dă viaţă personajului ferindu-se de patos, ceea ce creşte emoţia publicului. Replici de o maturitate cutremurătoare („Am crezut că, prin ceea ce am făcut, adevărul ieşea la lumină [...] Găseam inscripţiile ca fiind necesare. Nu ştiu cât de eficiente, dar... oportune“) răsună cu o simplitate şi o fermitate dezarmantă. Secvenţa de salturi executate pe saltea gonflabilă (în fond, ecranul ranversat) ilustrează agonia tânărului. Ritmul săriturilor înteţindu-se pe măsură ce înălţimea scade – avântul din ce în ce mai slab generează plonjeuri de la din ce în ce mai mică dimensiune – dă implicit senzaţia de creştere în intensitate a durerii. Simbol christic fără echivoc, poziţia (explicabilă aerodinamic) cu braţele întinse în lateral, evocă martiriul şi suscită o mare emoţie.

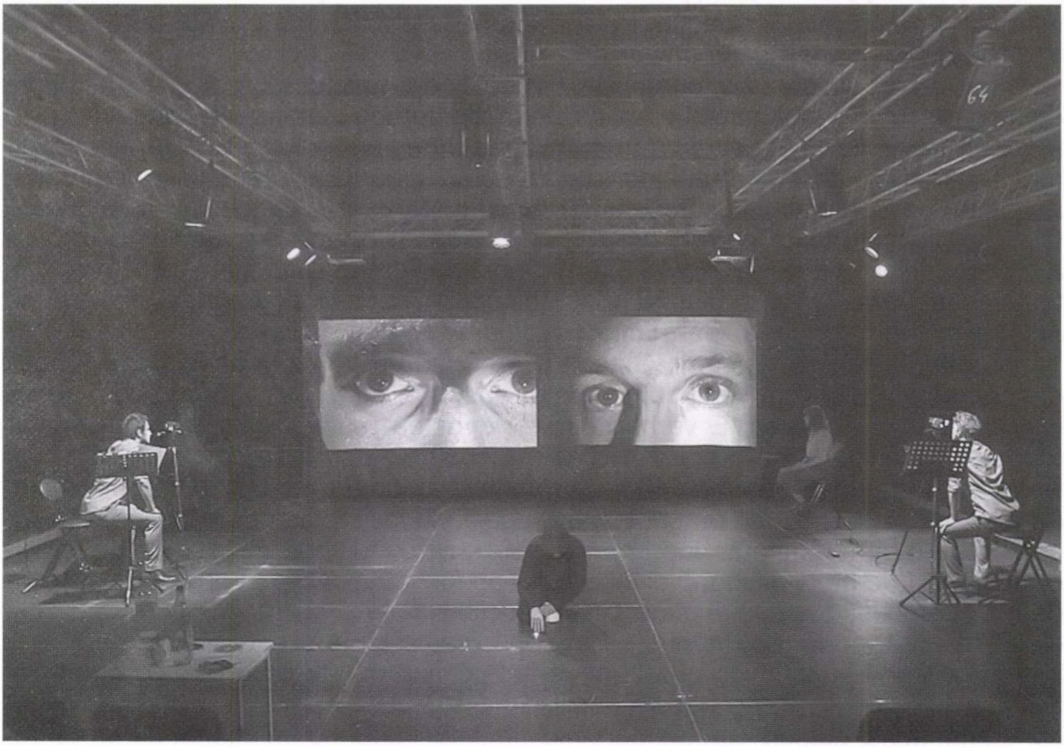
Eroul are ceva din determinarea Antigonei: la adăpostul nopţii, îndeplineşte ceea ce forul interior îi dictează că se cuvine. Numai că, în cazul real, Corul (aici masa populară) se teme a-i ţine parte...

Un fapt istoric – oricât de important sau cutremurător ar fi – e, prin natura sa, supus perimării şi sortit cel mult să facă obiectul unei ştiinţe doar unora accesibilă. Dar, odată transfigurat în Artă, acelaşi fapt individual îşi capătă şansa la nemurire, prin a fi atins conştiinţa şi emoţia miilor de oameni.

Teatrul „Odeon“ – Tipografic Majuscul. **Un spectacol de Gianina Cărbunariu. Scenografia: Andrei Dinu. Coregrafia: Florin Fieroiu. Muzica: Bobo Burlăcianu. Light-design: Andu Dumitrescu. Cu: Cătălina Mustaţă, Alexandru Potocean, Gabriel Răuţă, Mihai Smarandache, Silvian Vâlcu. Data premierei: 22 septembrie 2013.**

sept. 1981 ora
R DE URMĂRIRE INFORMA
ELEVUL
ivind
(nume conspirativ)

Gabriel RĂUŢĂ şi Cătălina MUSTAŢĂ



Mircea MORARIU

Poliţia politică drept personaj teatral

Dramaturg şi regizor tânăr, promotor constant al teatrului documentar, dar şi al teatrului politic, Gianina Cărbunariu pare hotărâtă să scrie pe cont propriu şi într-un susţinut limbaj teatral cartea neagră a comunismului românesc. Totul a început odată cu *Sold out,* un spectacol realizat la comanda unui Teatru din München, născut din dorinţa artistei de a-şi lămuri mai întâi sieşi, pentru a le oferi mai apoi şi spectatorilor, o perspectivă asupra unuia dintre cele mai cumplite episoade ale istoriei recente: acela în care comuniştii români i-au „vândut“ Germaniei pe saşii şi şvabii din România. Deşi acţiunea scenariului dramatic şi a spectacolului *20/20*, înscenat la Târgu Mureş, se petrecea în martie 1990, şi acolo era în bună măsură vorba, deşi oarecum indirect, despre comunism, despre ideologia acestuia, mai exact despre efectele teribile şi niciodată previzibile ale comunismului rezidual. În *X mm din Y km*, montare creată la „Fabrica de pensule“ din Cluj, Gianina Cărbunariu valorifica doar una dintre cele mai semnificative pagini ale imensului dosar de securitate al poetului Dorin Tudoran, aşa cum apare aceasta transcrisă în cartea *Eu, fiul lor,* apărută la Editura Polirom din Iaşi.

În toate aceste spectacole se insinua, într-un fel sau altul, în roluri cu ponderi diferite, dar mereu ameninţătoare, Securitatea, poliţia politică. Cea care, prin dosarele pe care le întocmea românilor – dosare meticuloase, temeinice, niciodată posibil de a fi acuzate de superficialitate –, îi deposeda pe aceştia de propria lor intimitate, de propriul lor destin, făcând din fiecare existenţă privată una publică, intens scanată şi mereu supusă terorii.

Tot despre Securitate, despre poliţia politică – instituţie creată de regimurile comuniste ca urmare a ceea ce Alain Besançon numea „sentimentul asediului permanent“, resimţit de acestea ca urmare a recunoaşterii indirecte a propriei ilegitimităţi, dar şi din dorinţa de a inculca populaţiei ideea că e intens supravegheată, asediată –, e vorba şi în spectacolul ***Tipografic Majuscul***, scris şi pus în scenă de Gianina Cărbunariu la Teatrul „Odeon“ din Bucureşti. Acesta s-a născut ca urmare a provocării lansate de Festivalul Internaţional de Teatru „Divadelná“ din Nitra, prin tema „Vieţi paralele – Secolul 20 prin ochii poliţiei secrete“, ce pune în conexiune artişti din Cehia, Ungaria, Germania, Polonia, România şi Slovacia.

Conform propriei mărturii, Gianina Cărbunariu a pornit la lucru de la un caz despre care a aflat din capitolul *Hainele regelui* al cărţii *Şase feluri de a muri* a istoricului Marius Oprea. E vorba despre povestea reală a unui tânăr, pe nume Mugur Călinescu, elev în clasa a XI-a a Liceului „August Treboniu Laurian“ din Botoşani, care, în septembrie 1981, a împânzit zidurile unor clădiri semnificative, de maximă expunere, din oraşul în care locuia, cu inscripţii anticomuniste, în care cerea libertate, demnitate, suprimarea minciunii, condiţii de viaţă decente, sindicate libere. Lucrătorii din zonă ai Securităţii au fost câteva zile terorizaţi de obsesia de a da de acest duşman al poporului, al socialismului şi al orânduirii de Stat. L-au dibuit relativ repede, i-au supus pe el şi pe mama lui la o operaţie de *hăcuire* a individualităţii, i-au intimidat, i-au „influenţat pozitiv“ prin teroare psihică, uneori şi fizică, şi i-au anihilat. Deşi nici Mugur, nici mama lui nu au mai reprezentat, odată consumat acest episod, „un pericol“, nici unul, nici altul nu au scăpat de urmărire.

Mugur Călinescu a murit de leucemie în februarie 1985, iar la înmormântarea lui au fost prezenţi mulţi, foarte mulţi oameni, dar şi mulţi, foarte mulţi lucrători din Departamentul Securităţii Statului, dornici să identifice eventualii complici ai defunctului, încă necunoscuţi ori posibili „discipoli".

Totul, întreaga poveste se află în dosarul de urmărit al lui Mugur Călinescu. Dosar pe care Gianina Cărbunariu l-a cercetat cu atenţie şi care a oferit materia primă pentru scenariul dramatic al spectacolului *Tipografic Majuscul*. Dosarul însuşi, aşa cum apare el *citat* în montare – *citat* în sensul de reprodus, dar *citat* şi în sensul în care e convocat un martor anume la un proces –, e absolut năucitor. Şochează încă o dată ceea ce Gabriel Liiceanu numeşte, în recenta lui carte *Dragul meu turnător* (Editura Humanitas, Bucureşti, 2013), „disproporţia dintre mijloacele pe care Securitatea le punea în mişcare şi derizoriul *obiectivului* care, de la bun început, eram". Şochează deopotrivă existenţa unui „pachet atât de compact de abjecţie concentrată, sistematizată, capsată, şnuruită, instituţionalizată".

Povestea a fost completată de autoarea scenariului, prin adăugarea la piesele găsite în dosarul de urmărit (DUI) cu numele de cod „Elevul", a interviurilor cu doi dintre foştii ofiţeri de securitate implicaţi în caz, interviuri datorate istoricului Mihai Bumbeş. Cei doi – deveniţi, în spectacol, trei – sunt pretinşi „oameni de lângă noi", vecini de bloc sau de cartier, indivizi ce nu „şi-au făcut decât datoria", care au aplicat „omeneşte" un cod penal bun, oameni ce nu ne-au vrut decât binele, căci Securitatea însăşi nu ne dorea decât binele. Şi aceasta, fiindcă – aşa cum scrie tot Gabriel Liiceanu – Securitatea repeta mereu că violenţa ce i-a fost specifică până când prin 1965, i-ar fi fost abolită programatic, „pe linie de partid". Respectivul moment, al falsei confesiuni, e unul dintre punctele-forte, unul dintre cele mai răscolitoare şi provocatoare de revoltă momente din spectacol; şi aceasta, datorită exemplarei interpretări a trei actori tineri: Mihai Smarandache, Alexandru Potocean, Gabriel Răuţă.

Întreg spectacolul este, în fapt, unul puternic din punct de vedere artistic şi emoţional, impecabil conceput şi jucat fără cusur. Fundamentat pe un scenariu fără fisură, pe surprinzătoare colaţionări de fapte şi documente, *Tipografic Majuscul* înseamnă un extraordinar, un teribil examen de conştiinţă. Nu, nicidecum, reprezentaţia de la „Odeon" nu vrea sa îl eroizeze pe *Mugur Călinescu*. Acesta este, graţie felului simplu, limpede, natural, omenesc, în care este desenat de scenariu, dar îndeosebi datorită interpretării copleşitoare ce îi este dată de foarte tânărul actor Silvian Vâlcu, doar un om; dar un om adevărat, încă nepervertit de interese, de calcule, de dorinţa de a parveni, de laşităţi, de obsesia de a nu-şi bate cuie în talpă. Da, e adevărat, Mugur Călinescu a aflat despre Polonia, despre „Solidaritatea", despre sindicatele libere, de la *Europa Liberă*. Nu i-a scris însă nicio scrisoare postului în cauză; nu a dorit să îşi audă acolo numele; nu a vrut să facă pe eroul. A constatat pe viu, graţie experienţelor proprii, eşecul şi răul comunist. A stat la cozi, a văzut nedreptăţile la care a fost supusă mama lui (riguros, emoţionant jucată de Cătălina Mustaţă), a observat frica şi laşităţile oamenilor. Nu le-a condamnat. Doar le-a contracarat, prin acţiune proprie. A constatat că prea mulţi dintre cei ce îl înconjoară vor să fugă de realitate. Că tac, că se tem. Că sunt alienaţi. Că joacă jocul, că joacă precum li se cântă. Secvenţele în care unii dintre semenii lui Mugur se zbat să şteargă de pe propriul lor trup inscripţiile cu cretă albă ale adolescentului e iarăşi una de impact maxim.

Gianina Cărbunariu a mizat inteligent pe simplitate şi pe directeţe. Pe aceste coordonate au acţionat şi colaboratorii ei imediaţi. Decorul gândit de Andrei Dinu e compus doar din câteva piese: trei-patru scaune, nişte portative cu „partiturile" poliţiei politice, un zid transformat pe neaşteptate într-o imensă pernă gonflabilă. Decorul acesta e la maximum valorizat de *light-design*-ul conceput de Andu Dumitrescu. Un *light-design* ce sconteazǎ mult pe întuneric, pe noapte. O noapte plurisemantică. Noaptea acţiunilor lui Mugur. Noaptea anchetelor. Noaptea din sufletele oamenilor. Noaptea din conştiinţele lor. Noaptea din acţiunile acestora. Noaptea laşităţilor. Noaptea fugii de alţii şi noaptea fugii de sine. Noaptea fugii în sine. Noaptea nesiguranţei. Noaptea fricii. Noaptea depersonalizării. Noaptea în care se amestecă vocile oamenilor simpli, vocea Dictatorului, muzica ascultată clandestin, vocile de la *Europa Liberă* (*sound design*: Mihai Munteanu şi Marius Buculei; muzica: Bobo Burlăcianu).

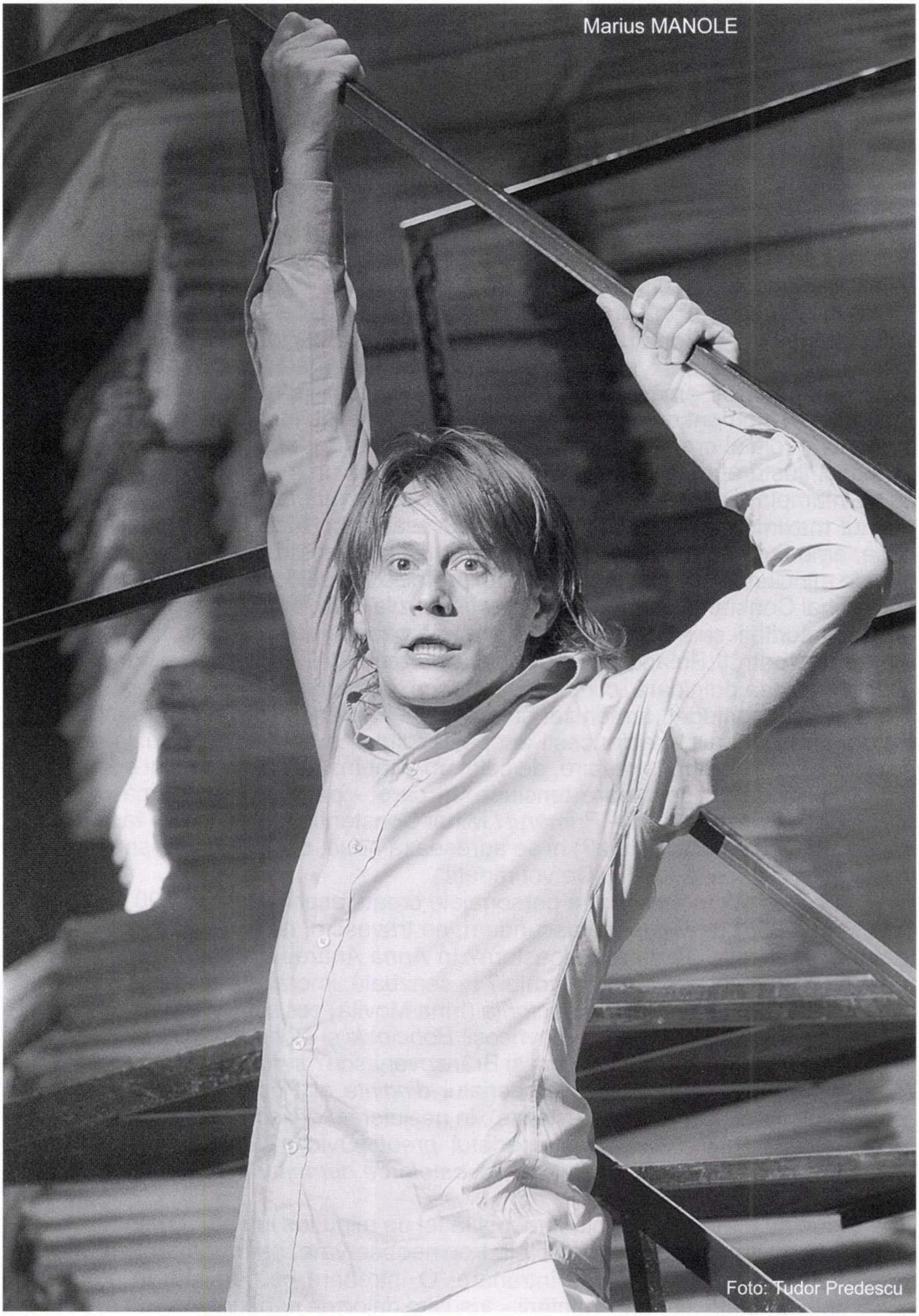
Mizând pe simplitate şi pe directeţe, şi conducând ferm jocul actoricesc, Gianina Cărbunariu a reuşit să reconstituie exemplar „scenografia gigantescă, impudică şi grotescă" (Gabriel Liiceanu) a anilor '80. O scenografie din care unii – mulţi dintre noi – am avut nefericirea de a fi parte. Şi de care avem obligaţia dureroasă de a ne aminti. O scenografie ce trebuie împărtăşită şi tinerilor. Ca să o cunoască şi ca să îi interzică repetabilitatea.

Mircea MORARIU

„Revizorul" – popular şi extrem-contemporan

În excelentul caiet de sală al montării cu piesa **Revizorul** de N. V. Gogol – creaţie ce marchează, între altele, revenirea în circuitul teatral a ceea ce azi se cheamă Sala Studio, cunoscută înainte de 1989 drept Sala din Bulevardul Nicolae Bălcescu sau Sala Mică a Teatrului Naţional din Bucureşti – regizorul Felix Alexa susţine că acesta ar fi, poate, cel mai actual spectacol făcut de el vreodată. „Cel mai direct, cinic şi tragic în acelaşi timp" – adaugă directorul de scenă.

Cum am văzut majoritatea montărilor ce-i poartă semnătura, mă grăbesc să spun că, după părerea mea, Felix Alexa are dreptate. Că nu exagerează deloc. *Revizorul,* în viziunea sa, este un spectacol extrem-contemporan. Nu neapărat datorită actualizărilor de suprafaţă, nu obligatoriu graţie modernizărilor la nivel formal, la care face apel regizorul. Nu pentru că în scenă apare o maşină luxoasă, din care, în prima secvenţă a montării, descinde îngrijorat, excedat, asudat şi speriat, Primarul. Nu fiindcă ceva mai încolo vom vedea un elevator ce slujeşte sublinierii niţeluş pleonastice a visurilor de mărire ale acestuia. Nu deoarece Osip îşi face apariţia, şifonat, „vărsat" la propriu dintr-o maşină de spălat rufe ultramodernă şi de mare capacitate. Nu pentru că decorul gândit de Andrada Chiriac – alcătuit, în principal, din ameninţătoare, copleşitoare, reificatoare, ionesciene vrafuri de dosare, mereu în mişcare – scoate povestea din spaţiul unei gubernii ruseşti, mutându-o în orice orăşel de provincie terorizat de existenţa vreunui baron local, cu drept de viaţă şi de moarte asupra apropiaţilor şi supuşilor săi. (În spectacol, Bobcinski şi Dobcinski sunt împuşcaţi de Primar, în momentul prăbuşirii iluziilor acestuia şi al identificării vinovaţilor de reuşita mistificării.) Nu fiindcă toate personajele din staffful lui Anton Skvoznik-Dmuhanovski sunt îmbrăcate în veşminte fals-moderne, înşelător-luxoase, specifice unor provinciali îmbogăţiţi, care îşi închipuie că ceea ce poartă



Marius MANOLE

Foto: Tudor Predescu

este *le dernier cri*, când, în fapt, nu e decât *le dernier cri* al kitschului. Nu pentru că primarul şi straiele lui amintesc de indivizi din stirpea lui Pinalty, ori fiindcă tot el edictează „când se dărâmă mult, e semn că edilul oraşului e activ", iar spectatorii bucureşteni prezenţi în sală nu pot să nu se ducă cu gândul la ultimele isprăvi de om hiperactiv în vorbe şi demolări nătânge ale domnului Sorin Oprescu. Nu fiindcă Primarul are bodyguarzi ori scrie sms-uri. Şi altele asemenea.

Nimic din toate astea, din cosmetizările descrise mai sus şi a căror înşiruire ar putea continua, nu contează, în chip esenţial, în indiscutabilul impact în actualitatea imediată şi, mai ales, dureroasă, al montării lui Felix Alexa. Actualitatea spectacolului şi, implicit, cinismul ori tragismul lui, merită şi se impun căutate în altă parte. Mai exact, în lectura de adâncime propusă de regizor, concretizată în special în felul impecabil în care sunt gândite şi elaborate cele două personaje principale – Hlestakov şi Primarul –, în coerenţa ce le caracterizează evoluţia, în felul tot mai exploziv în care se precizează raporturile dintre ele, în taifunul nebuniei ce pune stăpânire pe amândouă. Un taifun al minciunii (să-i zicem) *simpatice* a lui Hlestakov – moment de mare performanţă actoricească, apărut în chip natural din ansamblul rolului creat de Marius Manole, al cărui *Hlestakov* nu e doar un tânăr simpatic, fluşturatic şi îmbrăcat la modă, care, după un moment de derută, pricepe ce se întâmplă şi obţine, dublat, stimulat şi, în fine, temperat de *Osip* (Istvan Teglas), profitul maxim din înşelătorie. Dar mai cu seamă un taifun al minciunii *primejdioase,* ameninţătoare pentru o întreagă comunitate, pentru societate, pentru lume, gen de minciună şi autoamăgire al cărei profesionist se dovedeşte Primarul – rol în care Mihai Constantin semnează o creaţie de zile mari, unul dintre rolurile de căpătâi ale maturităţii sale creatoare (de care, din păcate, nu se ştie profita aşa cum ar fi cazul la Teatrul „Bulandra", unde, dacă nu mă înşel, continuă să „funcţioneze", cum se spunea odinioară, cu *carte de muncă,* actorul).

Din felul conjugat, armonizat şi impecabil metronomizat în care sunt edificaţi cei doi temeinici piloni actoriceşti ai spectacolului, e derivată concluzia acestuia. Acel moment aparent de respiro, de calm, marcat însă în realitatea lui esenţială de o puternică, de o apăsătoare tensiune, în care – parcă învins, parcă umanizat, parcă cumva „ieşit" din rol – *Primarul* / Mihai Constantin (chiar: cine o face? personajul sau interpretul acestuia?) ni se adresează nouă, celor din sală, spunându-ne interogativ: „De ce râdeţi?... De voi râdeţi!"

De care noi? În care dintre personajele create acum aproape 200 de ani (mai precis, în, 1836) de Gogol ne ascundem, ne travestim, ne recunoaştem? Ori suntem provocaţi, siliţi să ne recunoaştem? În *Anna Andreevna* (Ana Ciontea), caraghioasa, tartuffiana soţie a Primarului? În senzuala, imorala, *necrescuta,* tâmpiţica lui *fiică* (Ilinca Manolache)? În *doctoriţa* (Irina Movilă) ce „serveşte patria", umplându-şi voluptuos buzunarele? În nevricoşii *Bobcinski* şi *Dobcinski* (Claudiu Bleonţ şi Mihai Calotă), fraţi buni cu Farfuridi şi Brânzovenescu? În foarte plinul de sine *judecător* (Marcelo Cobzariu) sau în speriatul *diriginte* al Poştei (Eduard Adam)? În „importatul" *medic-şef* (Axel Moustache), în neajutoratul *„dascăl şef*" (Armand Calotă), în *cântăreaţă* (Maria Buză), în speriatul *preot* (Ovidiu Cuncea), în *bodyguarzi* (Răzvan Popa şi Sorin Dominte), în *nevestele de demnitari* (Natalia Călin, Iuliana Moise, Carmen Ungureanu)?

Sigur, nu toate aceste roluri au fost la fel de minuţios lucrate: unele rămân, cel puţin deocamdată, neprecizate; altele trec neobservate, dar important e că şi aşa, imperfecte, sunt purtătoare de întrebare. O întrebare ce persistă, în pofida sau poate chiar datorită alerteţei montării – însuşire deloc de nebăgat în seamă, obţinută

Irina MOVILĂ şi Marius MANOLE

Foto: Tudor Predescu

Foto: Tudor Predescu

şi datorită inspiratului recurs la o ilustraţie muzicală extrem de adecvată (*Lacrimosa* din *Recviemul* mozartian, *Zborul cărăbuşului* de Rimski-Korsakov, *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, *Dansul săbiilor* de Haciaturian şi, în fine, celebrul *Vals* al lui Şostakovici). Care şi ea introduce *Revizorul* în categoria acelor spectacole *populare*, dar purtând mereu însemnele inteligenţei şi ale profesionalismului.

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti – Revizorul **de N. V. Gogol. Traducerea: Maşa Dinescu. Regia artistică, ilustraţia muzicală şi versiunea scenică: Felix Alexa. Scenografia: Andrada Chiriac. Lighting design: Chris Jaeger. Cu: Marius Manole, Mihai Constantin, Ana Ciontea, Ilinca Manolache, Irina Movilă, Claudiu Bleonţ, Marcelo S. Cobzariu, Eduard Adam, Axel Moustache, Istvan Teglas, Armand Calotă, Maria Buză, Ovidiu Cuncea, Răzvan Popa, Cosmin Dominte, Natalia Călin, Iuliana Moise, Carmen Ungureanu şi Mircea Albulescu (voce). Data reprezentaţiei: 25 octombrie 2013.**

Sanda VIȘAN

Prometeu, alias Julian Assange

La jumătatea lunii septembrie, la Timişoara, în Piaţa Operei şi pe străzile adiacente, se manifesta împotriva proiectului minier de extragere a aurului, cu cianuri, la Roşia Montană. În acelaşi timp, pe scena Teatrului Naţional avea loc premiera spectacolului ***Prometeu înlănţuit***.

Două locuri. Un singur ţel: a cere respect şi demnitate pentru cei mulţi.

În acest context românesc de nelinişte socială, Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara a deschis în forţă stagiunea 2013–2014, cu un proiect ambiţios.

Ce mai poate fi nou – ne-am putea întreba –, în această tragedie scrisă de Eschil cu peste 2400 de ani în urmă? De ce ar mai fi interesaţi oamenii agitatei zile de azi de istoria Titanului care a furat focul Zeilor, pentru a-l dărui muritorilor? Iată doar două dintre întrebările la care trebuie să-şi răspundă un director de teatru, atunci când finanţează montarea unui text clasic, mai ales a unuia aflat la originile antice ale dramaturgiei universale. Ada Lupu pare să fi ştiut că regizorul Kokan Mladenović, alături de excelentele sale colaboratoare, vor citi textul printr-o lupă contemporană, astfel încât spectacolul să aibă relevanţă pentru un public mai larg decât cel de cunoscători, iar montarea să fie mai mult decât o respectuoasă restituire a unei piese clasice. Aşa că a acceptat proiectul, construit pe paralelismul destinului a doi eroi.

Am întrebat-o pe Ada Lupu dacă e vorba aici de o strategie repertorială, sau dacă proiectul e doar rezultanta colaborării cu artiştii din spaţiul ex-iugoslav.

Ada Lupu: *E parte din strategia Teatrului şi m-am bucurat să descopăr un regizor atât de interesant şi de puternic implicat. Ideea unui text clasic adus în contemporaneitate era importantă, dar pentru a întoarce astfel un text îţi trebuie un regizor şi un concept profund, care să funcţioneze până la capăt.*

În Grecia antică, Prometeu era venerat prin ceremonii religioase, prilejuite de reînnoirea flăcării pe altarele publice şi private, în onoarea binefăcătorului care adusese omenirii focul. Care îi dăduse, adică, secretul civilizaţiei şi al dezvoltării.

În lumea de azi – ne sugerează regizorul sârb – focul Zeilor este informaţia, ţinută la secret de Big Brother, dar furată şi oferită marilor mase de oameni de către noul erou, Julian Assange. Oferită prin intermediul internetului – minunata invenţie a ultimilor 50 de ani, care a interconectat omenirea, printr-o vastă reţea de comunicare globală. Editorul australian a creat site-ul WikiLeaks şi o omonimă organizaţie internaţională, al cărei scop este publicarea de informaţii şi documente oficiale, ţinute la secret de emitenţii lor. Sursele informaţiilor sunt păstrate anonime, fiindcă documentele publicate, foarte ambarasante pentru guvernele implicate, sunt clasificate.

În mitologia greacă, Prometeu, fiul unui titan şi al unei nimfe, frate cu Epimeteu, este nu doar binefăcătorul, ci şi creatorul omului. Cei doi fraţi primiseră sarcina de a-l crea pe acesta din urmă şi de a-l înarma cu darurile menite să-i asigure supravieţuirea. După ce a împărţit animalelor totul, de la blană şi pene până la curaj, putere sau rapiditate, lui Epimeteu nu i-a mai rămas nimic pentru cel care trebuia să fie superior tuturor vieţuitoarelor: omul. Aşa că, de nevoie, şi-a chemat în ajutor fratele. Prometeu l-a modelat pe om într-o formă superioară şi l-a făcut capabil să meargă în două picioare. Apoi a urcat în ţinutul Zeilor, a aprins o torţă şi a dăruit astfel omenirii bunul cel mai de preţ: divinul foc.

Înainte de a deveni activist pe internet, Julian Assange a fost atras de spargerea codurilor de securitate ale medium-ului, fiind un hacker adolescent (cum am avut şi noi, prin România). Oficial, el s-a transformat apoi, datorită experienţei, în programator. Pasiunea de a pătrunde în baze de date secrete nu îl va fi părăsit însă, căci în 2006 a lansat site-ul WikiLeaks, cu următorul argument teoretic, exprimat de iniţiator pe blogul său : „Pentru a schimba radical comportamentul sistemelor de guvernare, trebuie să gândim clar şi curajos, fiindcă ştim că regimurile nu se lasă schimbate. [...] Cum sistemele nedrepte dau naştere la opoziţie [...] scurgerile masive de informaţii le fac extrem de vulnerabile în faţa celor care doresc să le înlocuiască cu forme de guvernare mai deschise.“ La un an de la crearea sa, contributorii la site pretindeau a avea în stoc un număr impresionant de documente secrete: peste 1,2 milioane. Apoi, Assange a devenit un susţinător vocal al libertăţii presei şi al interzicerii cenzurii, căpătând însă faimă mondială abia în 2010, când a publicat documente secrete americane – atât diplomatice, cât şi militare –, dintre care au stârnit interes în România mai ales telegramele Ambasadei S.U.A. din Bucureşti, despre situaţia politică şi corupţia din ţara noastră.

Prometeu înlănţuit, prima parte dintr-o trilogie pierdută în rest, ni-l înfăţişează pe erou, după episodul sfidării Zeilor, povestit şi în *Theogonia* lui Hesiod: încătuşat de o stâncă, în fundul prăpastiei din Caucaz, supus torturii, la porunca lui Zeus, ca pedeapsă pentru că nesocotise voinţa stăpânului, dăruind focul muritorilor.

În versiunea lui Kokan Mladenović, Prometeu – alias Assange – este înlănţuit pe o platformă înclinată, aşezată în faţa unui abia sugerat fronton de templu grec, cu coloane-lanţuri. Este un spaţiu simbolic, restrâns, similar celui din Ambasada Ecuadorului la Londra (unde jurnalistul trăieşte din iunie 2012, de când a solicitat şi a primit azil politic), pe care activistul nu-l poate părăsi însă, pentru că afară îl aşteaptă un mandat internaţional de arestare, fiind vânat mai ales de justiţia americană.

În faţa acestui paralelism asumat, l-am întrebat pe regizorul Kokan Mladenović ce valori crede că mai sunt de apărat astăzi: adevărul, transparenţa guvernanţei? Cu alte cuvinte, de ce a ales mitul lui Prometeu, după 2.500 de ani? Dialogul cu regizorul sârb mi-a fost facilitat de eficienta şi expresiva traducere a poetului timişorean Borko Ilin.

Kokan Mladenović: *În ultimii 2500 de ani, umanitatea a înregistrat foarte puţine schimbări. Poporul a rămas în continuare o masă de manevră, guvernată de profitori, care îl nedreptăţesc. Este povestea Prometeului de azi, Julian Assange. Răspunsul actualului Olimp e la fel de necruţător ca reacţia lui Zeus. Julian Assange este înlănţuit în Ambasada Ecuadorului din Londra, într-o încăpere care seamănă, ca dimensiuni, cu platforma pe care o folosim în spectacol. Colaboratorii şi urmaşii Prometeului actual – Bradley Manning şi Edward Snowdon, fiecare cu partea lui de descoperire şi de furnizare de dosare secrete ale marilor puteri – sunt şi ei izgoniţi, persecutaţi, trimişi în exil şi vânaţi.*

Prin dialogul dintre Prometeu şi cor, prezenţă esenţială în tragediile antice, sfătuitor şi deopotrivă confesor al eroilor, Eschil arată că Titanul, ca toţi eroii tragici, are şi el un păcat originar: a trecut de partea Zeilor, „cei cu cap isteţ", trădându-şi fraţii, fiindcă nu i-au urmat sfatul şi au ales în luptă forţa brută, pierzând astfel stăpânirea lumii, în favoarea locuitorilor Olimpului. Noua putere este astfel asociată cu forţa minţii. De aceea, Prometeu a fost considerat un „martir al inteligenţei". Aşa cum este şi emulul său modern, Julian Assange, care, prin dibăcia gândului, a reuşit să pătrundă parte dintre secretele nu aşa de bine păzite ale marilor puteri, fie ele guverne sau multinaţionale.

Kokan Mladenović: *Mesajul meu este că fiecare dintre noi este un potenţial Prometeu; fiecare este o conştiinţă civică, ce nu trebuie abandonată, când avem o revoltă sănătoasă, împotriva mizeriilor sociale ale timpului. Trebuie să credem în puterea individului. Lumea noastră şi-a pierdut idealurile şi este guvernată de forţă, de violenţă şi de bani. Avem nevoie de o întoarcere către vechile valori, spre o lume cu idealuri, de la care ne-au îndepărtat cei care ne guvernează. Ne-au făcut să ne înstrăinăm de noi înşine, să aplecăm capul şi să trăim educaţi de mass-media mincinoase, care ne manipulează şi fac din noi ceea ce nu trebuie.*

Chinurile lui Prometeu sunt fără sfârşit, fiindcă, „De moarte eu nu pot să fiu doborât"[1]. Dar Titanul îşi poate negocia eliberarea, fiindcă deţine secretul sfârşitului lui Zeus – secret pe care, în ciuda poruncii zeieşti, nu i-l dezvăluie lui Hermes, mesagerul tatălui ceresc. Nu renunţă la mândrul refuz nici când află că mânia divină îl va fulgera, acoperindu-l sub greutatea stâncilor prăvălite. De sub care va ieşi cândva la lumină, numai pentru a fi zilnic sfâşiat de vulturul lui Zeus, cum îi transmite Hermes. Ultimele versuri ale dramei îl arată pe Prometeu neclintit în hotărârea, dar şi în suferinţa sa: *„Eter, care dai tuturora lumină,/ Priveşte-mă cum pătimesc pe nedrept."*[2]

Regizorul a preluat sensul destinului personajului antic, construind o formulă scenică ce juxtapune drama eschileană şi alte texte, menite a-i asigura construcţia semnificaţiilor, ca reflecţie a realităţii zilei de azi.

Kokan Mladenović: *Am lucrat cu Codruţa Popov şi Geanina Jinaru-Doboş scenarişti-dramaturgi de excepţie, alături de actori, ca să dăm textului o formă contemporană. În afară de textele lui Eschil, adaptate la limbajul modern, am folosit şi fragmente din* Autobiografia neautorizată *a lui Assange. Am folosit şi fragmente din textele lui Slavoj Žižek, unul dintre cei mai importanţi filosofi contemporani. Ca şi o serie întreagă de observaţii personale faţă de lumea în care trăim. Este vorba mai curând de o piesă eschileană, decât de o montare după Eschil. Când montez o piesă, mi se pare mai important să-mi dau seama ce a vrut autorul să spună, de ce a ajuns în situaţia să scrie*

---

[1] Eschil, *Prometeu încătuşat*, în Antologia *Tragicii greci*, ESPLA, Bucureşti, 1958, p. 262.

[2] *Ibidem*, p. 263.

Ion RIZEA

Foto: Adrian Pîclişan

În prim-plan Ion RIZEA
şi Cătălin URSU

Foto: Adrian Pîclişan

o asemenea piesă, decât să cercetez felul în care a scris-o. În această piesă am încercat să-i rămânem credincioşi lui Eschil, nu textului său.

Spectacolul debutează într-o tonalitate ce îmbină anticul cu modernul, de la veşmintele în stil de peplum şi măştile albe, până la aspectul de metal finisat industrial al lanţurilor, care-l imobilizează din toate punctele cardinale pe Prometeu. Din ritual lipsesc coturnii, iar măştile nu sunt (asemenea celor antice) din lemn, ci din plastic, fiind replica celor folosite de grupul „Anonymous" al activiştilor online care atacă site-urile centrilor de putere ai planetei: guverne, corporaţii economice sau religioase.

Acest context scenic, precum şi textul de deschidere, alcătuit în stil eschilean, ar fi cerut din partea actorilor o rostire de cristal, majestuoasă, diferită de frazarea cotidiană, grăbită şi neglijentă, ce nu îşi găseşte locul în reprezentarea tragediei. Măştile i-au încurcat şi ele pe actori, înfundând vocile şi diminuând simţitor efectul de măreţie dorit şi chiar posibilitatea de înţelegere spectatorului. Dezagrementul dicţiei dispare odată cu schimbarea – la vedere – a veşmintelor antice, cu haine moderne. Cu măştile îndepărtate, corul îşi recapătă mobilitatea şi prezenţa scenică integrală, iar spectatorii sunt lăsaţi să descopere că Prometeu are semnele distinctive ale urmăritului Julian Assange: părul şi sprâncenele albe.

Trecerea spre modernitate odată încheiată, comunicările basculează spre era electronică. Fundalul scenei devine un imens ecran de internet, corul capătă o variantă chat, iar discuţia dintre Okeanos şi Prometheus are loc tot în mediul virtual. Încercarea celui mai mare dintre titani de a-l îndupleca pe răzvrătitul erou să cedeze şi să accepte cerinţele puterii se desfăşoară în această realitate de tip secund: proiecţia pe fundal ne dezvăluie că zeul apelor este torturat şi că îndemnurile „de pace" către prietenul său vin din presiunea pistolului ţinut la tâmplă de către cei puternici. Cum tot pe ecran apar şi imaginile dezvăluite de site-ul WikiLeaks, ce au pus Statele Unite într-o poziţie delicată în 2007: se văd aici soldaţi americani trăgând dintr-un elicopter Apache în civilii din Bagdad (ca într-un joc pe internet), omorând şi doi reporteri ai Agenţiei de ştiri Reuters.

În acest context, apariţia lui *Hermes*, îmbrăcat şi machiat precum un Hitler contemporan, este însăşi personificarea puterii discreţionare, deşi el este numai mesagerul, adică servitorul stăpânului. Dar Cătălin Ursu nu îşi construieşte personajul într-o manieră monocordă, ci îmbină subtil dispreţul suveran cu ironia, cuvântul de spirit şi detaşarea. E un fel de Hitler care l-a văzut şi pe *Dictatorul* lui Chaplin; e bonom şi relaxat. Este, în esenţă, de o malefică siguranţă de sine, fiindcă ştie că sistemul nu-l va pedepsi, orice ar face. Este asemenea torţionarilor din închisorile comuniste româneşti, care au trăit şi trăiesc – în continuare – în totală impunitate pentru crimele pe care le-au făptuit.

Glisarea în actualitate este perfectă, fiindcă Kokan Mladenović, multipremiat în spaţiul cultural ex-iugoslav, este expert în montările relevante pentru ziua de azi. Singurele care îl interesează pe acest binecunoscut regizor, în vârstă de 43 de ani, absolvent al şcolii de actorie din Niš şi al celei de regie din Belgrad. Pentru a întări paralelismele asumate, Mladenović a lucrat cu cele două scenariste, modificând chiar intenţiile iniţiale ale textului eschilean.

Codruţa Popov: *Iniţial, am încercat să adaptăm textul eschilean, într-un limbaj contemporan, folosind traduceri comparate. Pe măsură ce producţia evolua, regizorul, care a avut permanent în minte filmul acestui spectacol, a cerut modificări majore. Împreună cu colega mea, Geanina Jinaru-Doboş, am prelucrat textul, în proporţie de 80%.*

Dacă la Eschil nefericita Io, muritoarea iubită de Zeus, este urmărită de tăunul geloziei, trimis de Hera, soţia stăpânului din Olimp, în spectacolul timişorean femeia transformată în vacă pare să se plângă mai curând de hărţuirea la care ar supune-o Prometeu. Prin această întorsătură, autorii spectacolului fac aluzie la acuzaţia de viol adusă de autorităţile suedeze creatorului WikiLeaks, generatoare de un mandat de arestare european. Iar Claudia Ieremia îşi investeşte personajul zoomorf cu forţă, prin rostire şi expresivitate corporală.

A construi o realitatea scenică interesantă pentru publicul de azi, plecând de la un text cum este *Prometeu înlănţuit* – o piesă lipsită de un conflict dramatic de tipul celor cu care este obişnuit spectatorul contemporan –, reprezintă un pariu riscant. Pe care Mladenović şi echipa sa şi l-au asumat. Şi au câştigat. Aşa se explică şi îmbogăţirea canavalei dramaturgice, prin apariţia în scenă a unui personaj absent în prima parte a trilogiei eschileene, care apărea probabil în a doua parte (pierdută), intitulată *Prometeu descătuşat*. Cum spune legenda, după un timp îndelungat, eroul iese la lumină şi, înainte de a face pace cu stăpânul Olimpului, va suporta alte chinuri dictate de acesta: un *Vultur* îi va mânca în fiecare zi ficatul, refăcut peste noapte. Victor Manovici, care interpretează acest personaj, se dovedeşte a fi foarte expresiv, mai ales în întruparea altui personaj creat de Mladenović: cel reprezentând *Forţa*. Adică un militar din trupele speciale, cu tot echipamentul de camuflaj şi de luptă. Actorul aduce în scenă nu doar silueta sa impozantă, ci şi aerul de „good guy“: un tip glumeţ, de treabă, care te-ar trimite pe lumea cealaltă cu zâmbetul pe buze, dar care nu acţionează decât la ordin.

Fostul director al celebrului Teatru „Atelje 212“ din Belgrad crede că orice montare trebuie să fie orientată spre spectatori, mai ales într-un spaţiu ca acela balcanic, în care instituţiile culturale, primind tot mai puţină susţinere financiară din partea Statului, îşi formează tot mai greu un public educat civic.

Kokan Mladenović: *Înclin spre piesele cu angajament. Multă nedreptate există în lumea de azi, iar teatrul trebuie să fie un dialog social, care să scoată la iveală tot ce se întâmplă, indiferent când a avut loc. Publicul şi-a pierdut încrederea în opţiunile politice, devenind conştient că toate ne mint. Sistemul de învăţământ, de pildă, este atât de golit de esenţă, încât copiii noştri vor aduce cu greu acasă o credinţă sănătoasă în idealuri, care ne face oameni integri şi curajoşi. Religiile creştine – ortodoxă şi catolică – se ocupă mai mult de bani şi de politică, decât de ce ar trebui să facă. Aşa că, deși sună paradoxal, în această lume debusolată, teatrul a rămas unul dintre puţinele bastioane în care, fără niciun interes material, se mai poate vorbi despre problemele contemporane reale.*

A vorbi despre Prometeu înseamnă, în orice epocă, a vorbi despre opoziţia faţă de abuzurile puterii absolute, care determină – în secret – destinele mulţimilor.

De aceea, în eşafodajul ideatic bine structurat al spectacolului timişorean, prestaţia actorului ce-l reprezintă pe *Prometeu/Assange* este esenţială. În interpretarea lui Ion Rizea, eroul pare a fi un iluminat, sigur de izbânda sa îndepărtată şi, de aceea, consolat cu suferinţele prezentului. Numai că beatitudinea întipărită pe chipul său este mai curând placida expresie a gândului adormit şi a trăirii interioare, decât liniştea siguranţei intelectualului aflat de partea dreptăţii. Iar prin contrast cu reliefurile de interpretare ale celorlalţi actori, cea a rolului principal apare şi mai incoloră. Este o realitate scenică ce nu pare să se încadreze în evaluarea făcută de regizorul sârb.

Kokan Mladenović: *Este important ca actorii să nu presteze doar muncă actoricească, să nu fie doar simpli actori de teatru, ci să fie cetăţeni conştienţi, cu* *atitudine. Acest gen de spectacol e imposibil de făcut cu actori care nu poartă şi ei revolta în interior şi nu se simt angajaţi în propria viaţă. Am avut noroc de o trupă care doreşte să aibă dialog cu vremea în care trăieşte.*

Spectacolul Teatrului Naţional din Timişoara cu *Prometeu înlănţuit* este încă o dovadă că, atunci când suntem martorii unei viziuni artistice integrale, orice reinterpretare a textelor clasice este validă artistic. Iar izbânda a fost cu atât mai importantă, cu cât întregul colectiv al Teatrului nu doar că a susţinut efortul echipei de creaţie a regizorului sârb, ci s-a simţit total implicat, ca într-o experienţă fundamentală. Codruţa Popov, de pildă, îmi mărturisea că, „dacă mâine s-ar întâmpla ceva, aş spune că toţi anii pe care i-am petrecut în teatru mi s-au decantat în acest tip de muncă".

Premiera timişoreană nu vine doar într-un chip potrivit în actualul context social, ci pare să mai aibă o calitate specială, ce-i creşte valoarea.

Kokan Mladenović: *După ştiinţa mea, acest spectacol este singurul din lume care îl are ca personaj principal pe Julian Assange. Pe de altă parte,* Prometeu înlănţuit *este una dintre cele mai celebre piese din istoria dramaturgiei. Cred că acest frumos mixaj între literatura antică şi abordarea timpurilor noastre, printr-un erou contemporan, va trezi interesul publicului.*

Aceasta este şi întrebarea financiară la care trebuie să estimeze un răspuns potrivit directoarea Teatrului, chiar dacă – aşa cum îmi mărturisea – invitarea unei întregi echipe de creaţie din Serbia nu a depăşit costurile obişnuite pentru astfel de montări. Un efort important, totuşi, căci – să nu uităm – ea vine după *Anna Karenina*, altă montare de mare anvergură, despre care regizoarea-directoare îmi spunea că a avut, la a doua reprezentaţie, încasările cele mai mari din istoria Teatrului.

Ada Lupu: *Am făcut* Anna Karenina *şi, imediat după ea,* Prometeu înlănţuit, *pentru acest public care are nevoie de toate tipurile de discurs. Cred că un om social, astăzi, este un om integral: nevoia de permanenţă, claritate, optimism, de demnitate, lege şi corectitudine mi se pare esenţială.*

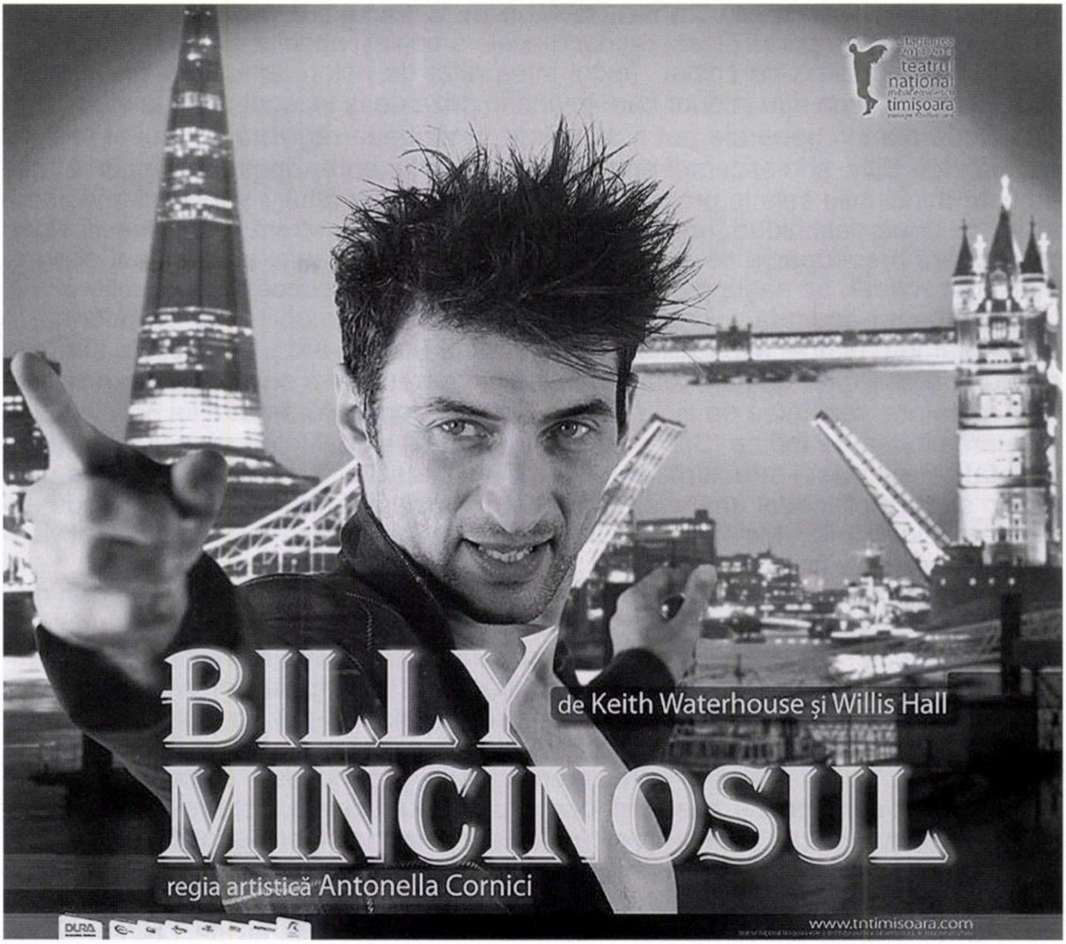
De aceea s-a şi ales să se monteze spectacolul nu în spaţiul multifuncţional al sălii Studio, ci în cel neobizantin al Sălii Mari a Teatrului: pentru a transmite ideea că modernitatea îşi găseşte locul în sânul clasicităţii.

Rămâne de văzut dacă cei care ştiu cine e Prometeu îl cunosc şi pe Julian Assange. Şi invers: oare, cei care îl cunosc pe Julian Assange mai vor să afle şi cine e Prometeu? Anticul Olimp, care se întâlneşte în scenă atât de bine cu bitul cosmic, va face oare joncţiunea şi în mintea publicului?

Codruţa Popov: *Poate că nici nu e important să ştii cine sunt cei doi, ci să ştii că nu poţi demoniza pe cineva, ca duşman al omenirii, după cum nu poţi nici să-i ţii permanent în beznă pe cei mulţi. Numeroşii Prometei din istoria omenirii au aprins flacăra, chiar şi după moarte. Când ei au devenit eroi, au dus omenirea mai departe. Aceasta contează.*

Şi e probabil că acesta va fi şi mesajul cu care spectatorii vor ieşi din sala Teatrului Naţional „Mihai Eminescu", pentru a intra – poate un pic schimbaţi – în vuietul actualităţii.

Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara – Prometeu înlănţuit, **după Eschil. Scenariul şi regia: Kokan Mladenović, Adaptarea: Codruţa Popov şi Geanina Jinaru-Doboş. Decorurile: Marija Kalabić. Costumele: Tatjana Radišić. Muzica: Irena Popović. Video: Lucian Matei. Light design: Lucian Moga. Sculpturile: Doru Nuţă. Cu: Ion Rizea (*Prometeu*), Cătălin Ursu (*Hermes/Puterea*), Victor Manovici (*Vulturul*), Claudia Ieremia (*Io*), Colin Buzoianu/Bogdan Spiridon (*Okean/Hefaistos*), Luminiţa Tulgara, Iuliana Crăescu, Ana Maria Pandele, Daniela Bostan, Andrea Tokai, Paula Maria Frunzetti, Bogdan Spiridon/ Colin Buzoianu, Adrian Jivan, Benone Viziteu, Claudiu Dogaru, Laurenţiu Pleşa (*Corul*). Data premierei: 15 septembrie 2013.**


teatrul național timișoara
BILLY MINCINOSUL
de Keith Waterhouse şi Willis Hall
regia artistică Antonella Cornici
www.tntimisoara.com

Călin CIOBOTARI

Adevăruri despre Billy mincinosul...

Valorizări pozitive ale minciunii pot fi găsite frecvent în dramaturgia lumii: de la personaje puse în situaţia de a se minţi cehovian, până la toate derivatele acelei „minciuni a vieţii" atât de prezentă la personajele lui Ibsen (Nora se minte pentru a-şi face viaţa suportabilă, Ekdal din *Raţa sălbatică* la fel etc.). Niciodată, însă, minciuna nu atinge nobleţea cu care o investesc autorii lui *Billy liar* – Keith Waterhouse şi Willis Hall. Nici măcar Peer Gynt nu face parte din categoria în care este încadrabil Billy, deşi, până la un punct, analogia dintre cei doi este validă. Deşi, aparent, piesa (concepută la finele anilor '50 ca roman, dramatizat apoi şi ulterior transformat în *musical*) poate părea una uşurică, de duminică familială, conţine suficiente adâncimi pentru ca un regizor inspirat să o traducă în mai mult decât un spectacol de public. Un pariu pe care Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara şi l-a asumat, oferind publicului (la Sala 2) un foarte reuşit ***Billy mincinosul***...

Regizoarea Antonella Cornici, lucrând pe o traducere semnată de Geanina Jinaru-Doboş, comprimă piesa, reţinând acele articulaţii absolut necesare unei construcţii cu limpezime de cristal. Textul interpretat de actorii timişoreni are fluenţă, concizie, nerv şi un ritm interior care te ţine în priză de la început până la sfârşit.

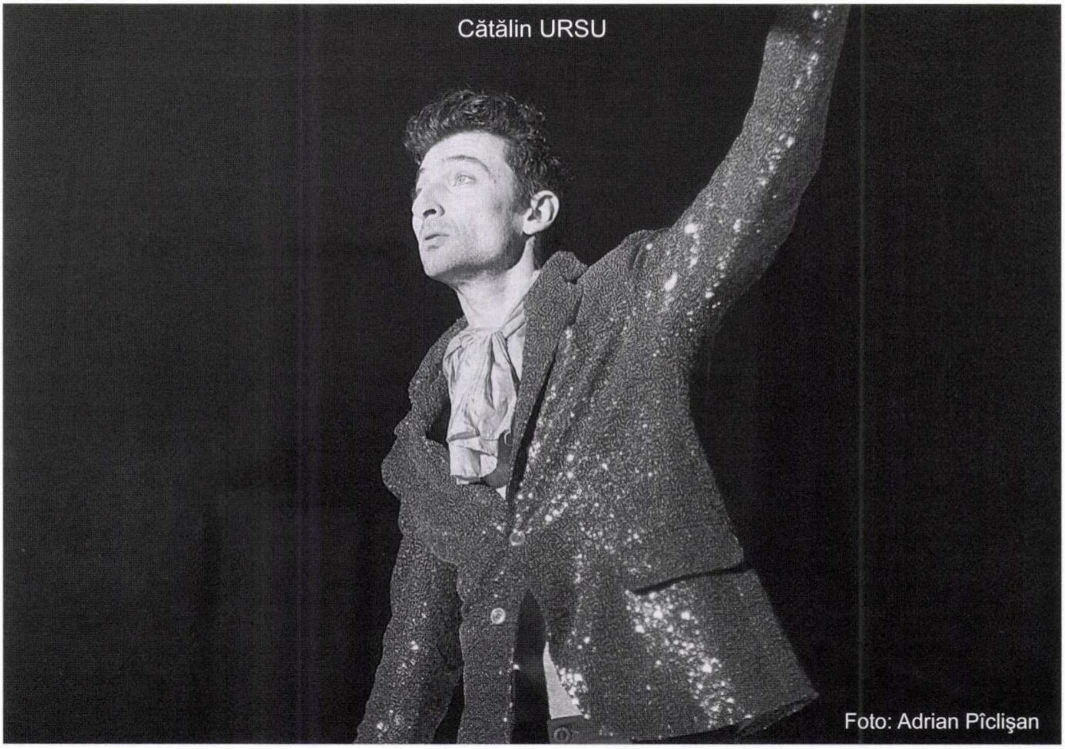
Două planuri generale pot fi detectate în viziunea regizorală: unul al realului cotidian, cu Billy, adolescentul angajat la pompe funebre, prins între încurcăturile pe care minciunile sale le produc pe bandă rulantă; un altul – suport al imaginativului, cu două deschideri: una spre cinematografic, e ilustrată prin proiecţii video ce acoperă preocupările de scenarist ale personajului; cealaltă, inteligent şi pragmatic dezvoltată, se naşte din visele lui Billy, încarnând succesul şi culmile gloriei (Billy vorbeşte acum la microfon, banalele corpuri de mobilier se transformă în decor glamour al unei alte realităţi, lumina inundă scena etc.). Altfel spus, sunt trei niveluri de realitate, cu care jonglează logic, coerent, fără să se piardă în sofisticate metafore: realitatea de aici şi acum (locuinţa modestă, familia lui Billy, iubitele sale), realitatea de mâine (Billy scenaristul de film) şi realitatea de poimâine (Billy vedeta!). Pe această structură, Antonella Cornici dezvoltă, strat cu strat, iţele unui destin seducător: cel al unui ins care face din minciună o metodă pozitivă de alimentare a idealurilor. Minciuna funcţionează cumva ca propedeutică la planul visării, iar visarea are fir direct cu idealul şi cu tot ce presupune idealul.

Trecerile de la un nivel la altul sunt mediate fie prin ruperi de ritm, fie prin dirijări ale eclerajului (remarcabil *light design*-ul realizat de Lucian Moga), fie prin elemente muzicale. De altfel, acestea din urmă (muzica, ilustraţia muzicală şi pregătirea muzicală sunt semnate de Bobo Burlăcianu) contribuie decisiv la succesul spectacolului. Bucăţile alese pentru ilustrare nu doar că pun în evidenţă tipul de atmosferă dorit de creatorii spectacolului, dar, prin text, au valoare de replică sau contrareplică, cu rol major în completarea piesei propriu-zise. De altfel, ritmurile spectacolului sunt induse adeseori tocmai pe linie muzicală. Asta nu face din *Billy mincinosul* un musical. Intervenţiile cântate ale personajelor nu sunt dominante ale spectacolului, ci mai degrabă elemente de culoare, frânturi dintr-o altă piesă, ce se joacă la nivelul sensibilităţii adânci a protagoniştilor.

Am apreciat, de asemenea, simplitatea şi funcţionalitatea decorurilor (Zsolt Fehervári). Câteva corpuri de mobilier (şifonierul bunicii, dulapuri, o canapea, nişte scaune, o masă, o scară ce dă spre un presupus etaj al locuinţei etc.) sunt suficiente pentru decuparea spaţiului scenic. Proiecţiile video (Lucian Matei), dar şi dubla funcţie a unor obiecte scenice (dulapuri care, odată întoarse, configurează o nouă lume) completează farmecul acesta discret al esenţializării.

Nimic nu este lăsat la voia întâmplării, Antonella Cornici dovedindu-se genul de regizor preocupat să controleze scena până la cele mai mici detalii. Îmi vine în minte, spre exemplu, faptul că până şi tabloidul pe care îl citeşte, întins, tatăl lui Billy nu este nici *Click*, nici *Libertatea*, ci *The Sun*. De aici şi impresia generală de organizare discretă a producţiei despre care facem vorbire.

Personajele sunt excelent particularizate, bine definite, fiecare reprezentând o figură aparte, pronunţată şi urmărindu-te mult timp după terminarea spectacolului. În primul rând, *Billy*, interpretat ireproşabil de Cătălin Ursu. Un rol foarte dificil, ce presupune pregătire fizică (actorul stă pe toată durata spectacolului în scenă, aproape fără nicio pauză!), dar şi un bun control al stărilor ce trebuie transmise. Cătălin are vervă, nerv şi carismă, şi, deşi muzica nu este elementul său forte, reuşeşte să-ţi dea senzaţia că este imbatabil şi la acest capitol. Îl vedem în ipostază de fiu şi nepot, de copil alintat şi adolescent rebel, de îndrăgostit şi prefăcut, de candid şi de om încrezător în şansele sale. E o încântare să-i urmăreşti jocul!



Cătălin URSU

Foto: Adrian Pîclişan

Foto: Adrian Pîclişan

Geoffrey Fisher (*tatăl lui Billy*), un fel de All Bundy isteric şi pătimaş, este întrupat scenic de Ion Rizea, minunat actor, care investeşte o energie imensă în acest rol. Îl secundează Ana Maria Cojocaru (*Alice Fisher, mama lui Billy*), care reuşeşte un personaj superb prin inutilitate, dar duios, exprimând o căldură umană ce contrastează cu ieşirile nervoase ale partenerului de viaţă. În rolul bunicii o găsim pe Irene Flamann Catalina, naturală şi transmiţând acea seninătate specială a unei înţelepciuni ce se întrepătrunde cu ludicul. Alina Chelba, Ana Munteanu şi Mălina Manovici sunt iubitele lui Billy, fiecare întrupând câte o faţetă distinctă a feminităţii, fiecare achitându-se admirabil de sarcini şi, prin relaţiile scenice cu personajul central, punându-l în noi şi noi lumini pe Billy. În fine, Victor Manovici (*prietenul lui Billy*), cu partiturile sale de hip-hop cântat şi vorbit, dă un plus de culoare montării, apariţiile lui fiind dintre cele mai gustate de public. Actorii comunică scenic impecabil: egocentrismele sunt excluse şi, poate tocmai de aceea, echipa funcţionează armonios.

Billy mincinosul este un spectacol viu, tonic, pozitiv. Antonella Cornici are meritul de a-l fi construit pe diferite paliere de înţelegere, astfel încât găsesc satisfacţii în el şi fanii *Familiei Bundy*, dar şi – să spunem – iubitorii de teatru profund. După *M-am hotărât să devin prost*, spectacolul ei de debut în regie, Antonella Cornici confirmă că succesul de acum doi ani nu a fost o întâmplare. E de urmărit evoluţia acestei regizoare!

A, şi să nu uit! Un plus pentru publicul timişorean. Nu cred să mai fi văzut vreodată un asemenea public de premieră...

Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara – *Billy mincinosul* **de Keith Waterhouse şi Willis Hall. Regia: Antonella Cornici. Decorurle: Zsolt Fehervári. Costumele: Alina Lăţan. Muzica, ilustraţia muzicală şi pregătirea muzicală: Bobo Burlăcianu. Coregrafia: Andrea Gavriliu. Video: Lucian Matei. Light design: Lucian Moga. Cu: Irene Flamann Catalina, Ion Rizea, Ana Maria Cojocariu, Cătălin Ursu, Victor Manovici, Alina Chelba, Ana Munteanu, Mălina Manovici. Data premierei: 12 octombrie 2013.**

Mircea MORARIU

Un izbutit lifting teatral

Cândva, prin anii '60 ai secolului trecut, *Billy mincinosul* a fost un titlu în mare vogă. Mai întâi ca nume de film, ieşit pe ecrane în 1963, regizat de John Schlesinger, avându-i în rolurile principale pe Tom Courtenay şi pe Julie Christie. Era o perioadă în care regimul comunist din România se hotărâse să nu mai fie atât de câinos cu poporul precum fusese în deceniul anterior, ci să încerce să îl cucerească cu un pic de parfum de Occident şi de America, aşa că pelicula a ajuns relativ repede şi pe ecranele noastre. Şi mai era o vreme în care, cu o promptitudine uluitoare, piesele în vogă deveneau scenarii de film, iar scenariile de film ajungeau piese de teatru.

Habar nu am dacă *Billy mincinosul*, piesa scrisă de Keith Waterhouse şi Willis Hall, s-a jucat ori nu s-a jucat mai întâi pe Broadway, acolo unde cu siguranţă i-ar fi fost locul. Ştiu însă cât se poate de sigur că prima reprezentare a textului pe o scenă bucureşteană (dacă nu cumva chiar românească) s-a produs în iulie 1965, dar nu la un teatru din centrul Bucureştiului, ci la unul de cartier. Nu, nu pot să jur

Foto: Adrian Pîclişan
Cătălin URSU

Foto: Adrian Pîclişan

că această lansare la apă s-a petrecut chiar în sediul respectivei instituţii – adică Teatrul Muncitoresc C. F. R., viitorul Teatru „Giuleşti", situat în cartierul omonim. Şi aceasta, fiindcă la vremea premierei – semnată regizoral de regretatul Mihai Dimiu, cu decorurile create de Sanda Muşatescu şi costumele Eugeniei Bassa-Crâşmaru, şi cu Corneliu Dumitraş, Nelly Nicolau-Ştefănescu, Corado Negreanu, Alexandra Ianu-Pascu, Athena Demetriad, Violeta Andrei, Traian Stănescu şi Mariana Mihuţ în distribuţie – Teatrul Muncitoresc CFR îşi ducea existenţa „sub semnul vieţii nomade" sau „într-un turneu fără sfârşit" (după cum se scria într-o cronică apărută în decembrie 1965 în revista *Teatrul*,cronică semnată doar cu iniţialele I.P., aparţinându-i probabil Ilenei Popovici), deoarece clădirea era în renovare.

Pesemne că piesa – veselă, simpatică, cu umor, cu oarece morală optimistă în ea – a mai fost montată şi prin alte părţi. Nu se poate să fi fost altfel, fiindcă textul oferă remarcabile partituri actoriceşti pentru interpreţi de felurite vârste. Istoriseşte o poveste despre un tânăr pe nume Billy, cam neconformist, care ar trebui să fie serios, ca să fie pe placul unei familii altminteri cam într-o ureche, cu o bunică mereu cantonată în ceea ce a fost „pe vremea ei", cu o mamă cochetă întârziată şi cu un tată conţopist, veşnic nemulţumit de toţi şi de toate. Numai că Billy nu e pe placul nimănui. Nici pe acela al familiei, nici pe acela al patronului de la firma de pompe funebre unde lucrează ori se face că lucrează, nici pe cel al logodnicelor, două sau trei la număr. Şi aceasta, pentru că Billy minte pe toată lumea. Minte, însă el pretinde că face cu totul altceva. El zice că visează. Şi o face deoarece în copilărie a fost neglijat de ai săi, iar acum îşi ia revanşa. Aşa că la vârsta primei maturităţi ar dori să ajungă scenarist de filme şi nicidecum registrator de cadavre. Ceea ce se va şi întâmpla – nu azi, nici mâine, ci poimâine. Într-un poimâine deloc iluzoriu: un poimâine pe care visele şi tenacitatea ascunsă a tânărului (o tenacitate şi ea neînţeleasă de familie) chiar l-a făcut posibil.

Mai apoi, piesa a fost uitată. A regăsit-o şi a cosmetizat-o, ba chiar a supus-o unui temeinic lifting, Antonella Cornici. Iar spectacolul de acum e viu, agreabil, chiar încântător. A fost gândit sub formula unui cabaret, a unui show de televiziune (decorurile şi costumele semnate de Fehervári Zsolt, respectiv de Alina Lăţan, sunt în consecinţă şi cu sclipiciul necesar), cu o muzică excelentă (compusă de Bobo Burlăcianu). O cântă interpreţii, în special Cătălin Ursu şi Ion Rizea, dar şi ceilalţi, nu fără cusur, dar cu multă dăruire, cu foc şi cu coregrafia aferentă, creată de Andrea Gavriliu.

Antonella Cornici a impus spectacolului un ritm îndrăcit – *rythme endiablé*, cum spun francezii –, pe care întreaga distribuţie şi l-a asumat necondiţionat. Greul pământului, cum se zice, e pe umerii lui Cătălin Ursu, care, cu siguranţă, a mâncat jăratic înainte de ora premierei, aşa că are farmec, e şotios, se dă şi de trei peste cap pentru ca rolul să îi iasă aşa cum trebuie. Şi îi iese, deşi sunt momente când nu se înţelege ceea ce spune ori îi mai scapă reminiscenţe subdialectale bănăţene (aşa cum le scapă, de altminteri, şi celorlaltor componenţi ai distribuţiei). Ion Rizea, în *Geoffrey Fisher*, a fost „avansat" la rolul de tată. Un altfel de tată decât cel din *Boala familiei M.* E o schimbare de stil binefăcătoare pentru actor, o încercare trecută cu bine. Cu foarte bine, chiar. Ana Maria Cojocaru, în rolul mamei relativ inconştiente, e o cochetă cu dispensă de vârstă, aşa cum îi cere rolul. Irene Flamann Catalina o joacă fără cusur pe bunica cicălitoare, pe care mai toţi ar dori-o dispărută. Victor Manovici l-a gândit pe *Arthur Crabtree* ca pe un rapper – şi l-a gândit bine, cu notabile rezultate pe scenă, parafând încă o dată realitatea că se află într-o foarte bună etapă a carierei sale. În fine, Alina Chelba, Ana Munteanu şi Mălina Manovici reuşesc să creioneze adecvat, cu dorite şi izbutite individualizări, trei logodnice de facturi diferite.

Elisabeta POP

Un spectacol...prea-prea şi foarte foarte....

Am văzut, în decursul timpului câteva, nu multe, montări ale piesei ***Leonce şi Lena*** a lui Georg Büchner. Cea din anii '70, de la Teatrul „Bulandra", semnată de Liviu Ciulei, a fost una de vis. Poezie, imagine, muzică fin acordată cu scenele ce căpătau astfel un aer distins, romantic, costume îngereşti, umor desigur, servit cu rafinament, ironie fină şi ea şi, nu în ultimul rând, ba aş zice chiar în primul, *actorie* de înaltă clasă. Străluceau de-a dreptul, Irina Petrescu (*Lena*), Ion Caramitru (*Leonce*), Marin Moraru (*Regele*), Virgil Ogăşanu (*Valerio*)...

Apoi am văzut, prin 2010, 2011, spectacolul semnat de Tompa Gábor la Teatrul Maghiar din Cluj. Un spectacol admirabil, în care îşi dădeau, neostentativ, întâlnire melancolia şi tristeţea, cu voia bună specifică tinereţii, răutatea cu iubirea şi, discret, răfuiala cu tot ceea ce pune piedici libertăţii. În decorul-metaforă al Carmencitei Brojboiu, i-am aplaudat pe toţi, dar hai să reţin măcar numele lui *Leonce*/Balazs Bodolai, al *Lenei*/ Enikő Gyorgyjakab, al *Regelui*/Lorand Vata şi al lui *Valerio*/Gábor Viola (acesta fiind, dacă-mi amintesc bine, distins cu Premiul UNITER pentru respectivul rol).

A mai montat piesa şi Horaţiu Mălăiele, la Teatrul de Comedie din Bucureşti, secundat de talentatul coregraf Răzvan Mazilu, prin 2009. N-am văzut spectacolul, din păcate, dar a avut cronici bune, se pare că spectacolul era marcat de umorul special al regizorului şi de entuziasmul tineresc al trupei . S-au bucurat de laude, probabil binemeritate, tinerii actori Lari Georgescu (*Leonce*), Crina Semciuc (*Lena*), Bogdan Cotleţ (*Valerio*), Dorina Chiriac (*Guvernanta*), Gheorghe Dănilă (*Regele*).

Propunerea lui Mihai Măniuţiu, de la Teatrul „Regina Maria" din Oradea, mi s-a părut una demnă de luat în seamă. Un spectacol muzical cu Ada Milea, e ceva, nu?

Mihai Măniuţiu a venit la Oradea cu câţiva artişti cu care colaborează bine, nu de azi de ieri: cu Ada, cu coregrafa Vava Ştefănescu, talent incontestabil şi ea, cu foarte tânărul scenograf Adrian Damian, cu Anca Hanu, ca asistentă, şi cu Lucian Moga (*light-design*).

Regizorul împreună cu Ada Milea au rescris oarecum piesa lui Büchner (de la a cărui naştere se împlinesc anul acesta 200 de ani), păstrând din ea doar canavaua, înlocuind în scenariul lor replicile piesei, cele mai multe dintre ele, cu cântece, al căror scop era, desigur, să ducă cât de cât mai departe firul poveştii.

E drept că povestea e de tot simpluţă, o poate povesti orice copil în câteva fraze. Doi tineri, copii de...regi (Popo şi Pipi!!!, voila!) ar trebui, conform dorinţei regeşti, imposibil de contestat, să se căsătoreaască, deşi nu se cunosc şi nici nu vor să se cunoască. Cei doi fug în lume şi, ca-n toate basmele, se întâlnesc, se îndrăgostesc şi se căsătoresc, aflând apoi că au împlinit, fără voia lor şi dorinţa-obligaţie a părinţilor.

Povestită aşa, piesa ar putea părea o piesuţă, dar atunci, îţi pui fireasca întrebare, de ce se pune în scenă mereu?

Ei bine, pe lângă frumuseţea, eleganţa stilului şi acurateţea scriiturii, piesa conţine un subtext care, atent valorificat, are ecou în toate timpurile şi în toate regimurile, cum se vede. Era şi dorinţa firească a genialului tânăr Büchner, reputat om de ştiinţă încă de la 18 ani (mort, din nefericire, de tifos, la doar 24), cunoscător serios al ştiinţelor naturale, istoriei şi filosofiei, revoluţionar convins, aprig duşman al tuturor regilor, moştenitori adesea nedemni ai unor privilegii prea puţin meritate, duşman al îmbogăţiţilor, al tuturor celor care trăiau (nouă ne sună azi aproape...

comunist!) pe spinarea poporului german, harnic şi mult prea docil. Adept al lui Chamfort, Büchner clama şi el sloganul „Pace colibelor, război palatelor!“ Ideile lui progresiste, ţelurile umaniste rămân, cum se vede, valabile pentru toate timpurile. Aluziile trimise către public, într-un spectacol din anii '70, de pildă, la libertatea cuvântului, la slugărnicia subalternilor şi la tirania şefilor, la lenea unora, la lipsa responsabilităţii, la plictiseală şi resemnare erau „gustate“ ca atare. Azi însă, când tot românul poate striga cât îl ţin bojocii împotriva cui vrea, urlând ce vrea (e drept că o face absolut în zadar, fără niciun ecou, acolo...sus!), aluziile cu tentă socială şi politică nu-şi prea mai au rostul.

Aşa că, de bună credinţă, creatorii acestui spectacol au construit un produs artistic destinat în special tineretului. O poveste cu muzică... Dar nu numai... cum vom vedea.

În decorul foarte, foarte colorat, cu beculeţe ..colorate, cu luminiţe şi balonaşe, cu maşini şi rulote imaginând cele două palate (şi ele foarte colorate), cu costume din zona hippie şi ele colorate şi aiurit croite, se cântă, se cântă, se cântă... Partea bună e că decorul chiar joacă, se deschid pereţii, ca aripile unui fluture, un altul devine platforma pe care stau actriţele, din alta iese orchestra. Fiindcă, da, pe scenă e o orchestră şi încă una foarte bună de altfel, alcătuită din: un chitarist – Richard Balint însuşi, un toboşar – Alexandru Szuz, un acordeonist – actorul Andrian Locovei şi, la chitară-bass, Florian Chelu. Bună, bună, nimic de zis, toate laudele compozitoarei care a reuşit să creeze o muzică plăcută, plină de umor, dacă şi muzica poate avea unde...umoristice. dar decibelii ne-au cam asurzit. Ori poate doar pe noi, cei trecuţi de prima tinereţe, fiindcă tinerilor le-a plăcut, judecând după aplauzele nesfârşite din final. Adică le-a plăcut şi asta, vreau să zic... Ştiu Mihai şi Ada ce ştiu...

Nu vreau să simplific şi eu, la rândul meu, impresiile despre spectacol, de aceea voi spune dintru început, că tot greul spectacolului apasă pe umerii unui singur actor (încă nu de tot fragili, dar pericolul uzurii prin distribuire excesivă a unuia dintre cei mai talentaţi actori ai Trupei „Iosif Vulcan“, Richard Balint, e aproape!).

El singur, în rolul lui Valerio, cântă vreo 21 de cântece, cu vocea, la chitară, la muzicuţă. La un moment dat e răguşit. Tocmai când ar fi putut să ne arate şi ceva din calităţile lui reale de actor. Conduce totuşi cu mână sigură acţiunea, e limpede, stăpâneşte scena, o domină, dar tare mi-e teamă că se zdrobeşte excesiv – pentru ce??

Publicul l-a aplaudat mult, o dată pentru că-l cunoaşte şi-l adoră, apoi pentru că a apreciat cum se cuvine prestaţia lui extraordinară, dar mie una mi s-a părut prea...Prea solicitat şi prea mult.

Spectacolul începe cu...ideea montării spectacolului. Bun. Aluziile fine la faptul că din text n-a mai rămas aproape nimic, ajung mai ales la cunoscători, pe ceilalţi îi doare-n cot dacă sunt sau nu replici multe sau puţine. Pe actori însă...ştim noi ce ştim.

Actorii, mai bine zis cei doi care mai şi povestesc ce se petrece în scenă, mai mult Richard Balint (*Valerio*), joacă cu poftă personajele hazlii ale acestei piese, devenită prin scenariu, aproape o farsă, o parodie, ceea ce nu e defel un reproş. Mai ales, că, cinstiţi, autorii recunosc că au scris un scenariu...după Büchner. Pare totul o sarabandă veselă, închinată dragostei, iubirii, dar spre final, când actorii îşi pun măştile, înţelegem că metafora se dezvăluie în alt chip. E acolo o frumoasă meditaţie pe tema, vai atât de actuală, a căutării identităţii, a nevoii de a afla fiecare despre noi, cine suntem de fapt. Măştile, ca nişte cranii descărnate, fac să ne treacă fiorii..

Leonce (Eugen Neag) e un mare leneş, el face, cântând, desigur, elogiul lenei (păi câte tratate s-au scris, nu-i aşa, despre lene şi despre plictiseală, s-au dat şi doctorate pe tema asta!) trântit pe o sofa sau un şezlong. Actorul e foarte tânăr, are o graţie şi e o prezenţă foarte plăcută. Nici nu i s-au pretins cine ştie ce performanţe actoriceşti, dar a făcut faţă la ce i s-a cerut. Nu pare prea cuprins de fiorul

Foto: Remus Toderici

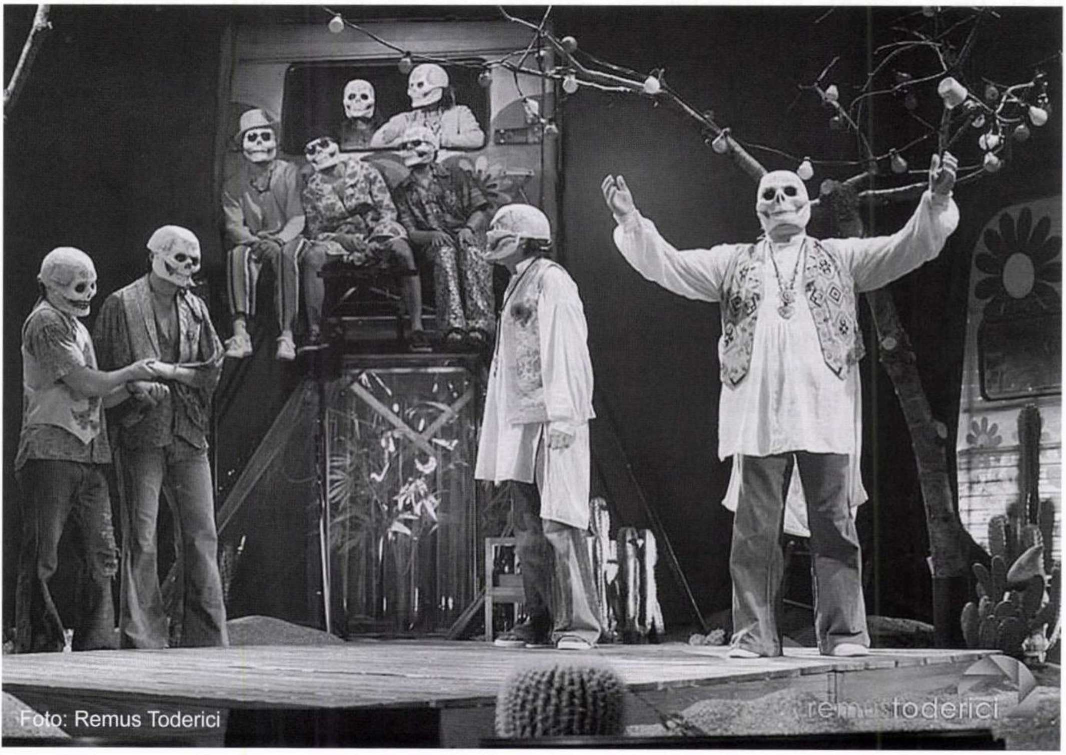


Foto: Remus Toderici

remus toderici

iubirii, deşi guvernanta Rosetta, multiplicată cu haz în patru *Rossete* (Andreea Gabor, Angele Tanko, Mihaela Gherda şi Simona Codreanu) îi dau târcoale şi-l ademenesc spre plăcute desfătări erotice. Fetele se zbenguie, dansează lasciv, dar în zadar, tânărul stă plictisit şi apatic. În rolul *Lenei* (ia te uită, poate asta şi era LENEA de dorul căreia suferă Leonce!), Alina Leonte demonstrează bine cunoscutu-i temperament vulcanic, jocul ei degajă energie şi farmec. Mai puţin în scenele unde o bântuie melancolia şi evocă salvatoarea moarte, din perspectiva uşor comică a unei tinere de care Dânsa e foarte departe.

La fel de plictisit, dar şi nehotărât, cu un aer uşor infantil, *Regele* vorbeşte calm, rar şi puţin. Emil Sauciuc face un rol admirabil, e aproape singurul din tot spectacolul care a vorbit tot timpul normal, n-a strigat, n-a plusat. Ba, dimpotrivă, a încercat să impună un altfel de registru. Bravo!

Buni, slugarnici, mieroşi, cu şira spinării ruptă, slugi preaplecate, membrii aşa-zisul ui Consiliu al Curţii, au beneficiat de interpretări corecte şi chiar mult peste corecte: Răzvan Vicoveanu, Pavel Sârghi, Alin Stanciu, Radu Tudor, George Dometi. Au făcut cât se putea face în contextul unui spectacol eminamente de grup, dacă pot spune aşa. N-am înţeles totuşi de ce e fugărit unul dintre ei, ba chiar dezbrăcat la pielea goală... Glumiţele de tipul Popo şi ..poporuuul, Popo şi poporul...ca şi altele legate de inconştienţa şi indiferenţa celor puşi să conducă ceva, o instituţie, o urbe, o ţară, au prins, fireşte, la publicul care de-abia aştepta să mai şi râdă. În dublul rol de *Prezident al Curţii* şi de ...*manager al trupei* din reprezentaţia propusă, cum ar veni (ceea ce e şi în viaţă, nu doar pe scenă), Daniel Vulcu a fost o prezenţă agreabilă, convingătoare, eu apreciind în jocul lui doza mică, dar importantă de umor pe care a adăugat-o personajului, comentariile lui cârcotaşe având haz. Mai mult nici c-ar fi avut ce face. Sarcinile actorilor n-au fost, trebuie să recunosc, deloc uşoare, ei fiind solicitaţi la maximum, cântatul şi dansul nefiind preocuparea lor permanentă. S-au descurcat bine, însă mă întreb dacă n-ar trebui schimbată puţin politica repertorială, teatrul muzical sau teatrul cu muzică (e drept, cam pe placul publicului care, har Domnului, umple seară de seară sălile de teatru, încât te întrebi: „despre ce criză vorbim?“ Sau poate tocmai de aceea...) având la ora aceasta o pondere prea mare, or, ei sunt, totuşi actori de dramă, nu de revistă... E doar o întrebare pe care mi-o pun şi i-o pun lui Daniel Vulcu.

Dacă reproşez ceva – vorba vine reproşez, că doar nu am venit la spectacol să vânez greşeli, ci să mă bucur! – ar fi zgomotul excesiv (chiar dacă nu e pentru... nimic!), decibelii prea generos azvârliţi spre public şi repetarea cam obositoare a cântecelor, de atâtea ori, încât până la urmă publicul le-a învăţat pe de rost. Sau poate asta să fi şi fost intenţia?

Scăpări neînsemnate care se pot drege pe parcurs. Altminteri, după cum am văzut, publicului i-a plăcut mult acest spectacol şi, la drept vorbind, la dracu cu criticii de doi bani, cum o spune Stanislavski însuşi, bine că place publicului, că el e stăpânul nostru, nu?

Teatrul „Regina Maria“, Oradea – Leonce şi Lena**, scenariu de Mihai Măniuţiu şi Ada Milea după Georg Büchner. Regia: Mihai Măniuţiu. Muzica originală: Ada Milea. Scenografia: Adrian Damian. Coregafia: Vava Ştefănescu. Asistent muzică şi text: Anca Hanu. Light design: Lucian Moga. Cu: Richard Balint (*Valerio*), Eugen Neag (*Leonce*), Alina Leonte (*Lena*), Emil Sauciuc (*Regele*), Daniel Vulcu (*Prezidentul Curţii*), Andreea Gabor, Angela Tanko, Mihaela Gherdan, Simona Codreanu (*Rossete*), Răzvan Vicoveanu, Pavel Sârghi, Alin Stanciu, Radu Tudor, George Dometi (*Consiliul Curţii*). Orchestra: Andrian Locovei (acordeon), Florian Chelu (chitară bass), Alexandru Szuz (tobe), Richard Balint (chitară). Data premierei: 23 noiembrie 2013.**

Mircea MORARIU

Anul „Pescăruşului"

În zilele Festivalului Naţional de Teatru, atunci când toţi fidelii bucureşteni ai Thaliei ar fi făcut orice pentru a obţine un bilet sau o invitaţie la spectacolul cu *Pescăruşul* montat de Yuryi Kordonskyi la Teatrul German de Stat din Timişoara, dorinţa mea a fost aceea de a vedea acelaşi text la Teatrul de Comedie, în regia lui Claudiu Goga. Avusesem şansa, bucuria de a fi martorul premierei timişorene, şi am scris despre ea cu plăcere. Ştiam încă din martie, atunci când am fost la Timişoara spre a o vedea, că şi la Bucureşti se pregăteşte un spectacol cu aceeaşi piesă. Nu puteam, aşadar, rata versiunea de la Comedie, nu numai fiindcă „fişa postului" îi cere criticului să vadă cât mai mult, ci şi din alte motive.

Mai întâi, fiindcă ***Pescăruşul*** rămâne scrierea mea favorită din creaţia lui Anton Pavlovici. O socotesc cea mai bună şi poate şi cea mai dificilă piesă a marelui dramaturg. O piatră de hotar în înnoirea limbajului teatral. Inaugurând în 1896 seria „scrierilor cehoviene", fiind o piesă despre teatru, fie şi numai parţial o *metapiesă,* problematica ei concentrându-se, cum bine observa G. Călinescu în zona *esteticului*, *Pescăruşul* nu doar că anunţă alte viitoare capodopere (aşa cum sunt *Livada de vişini* sau *Trei surori*), dar şi valorifică ceea ce era mai bun în *Platonov,* bunăoară – lucrare de tinereţe, multă vreme desconsiderată, minimalizată, dar pe care montări de dată recentă, de la noi şi de aiurea, par să o supună unui necesar proces de reevaluare.

În al doilea rând, fiindcă eram intrigat de diversitatea opiniilor exprimate asupra spectacolului. O diversitate altfel decât cea consumată îndeobşte între limitele fireştilor diferenţe de gust: o diversitate marcată chiar de un categoric (ba chiar brutal) refuz, nu tocmai natural. Un categoric al sentinţei şi al previziunii, pus la îndoială din start de faptul că nu mi-a fost chiar foarte uşor să obţin dreptul de a vedea spectacolul.

Să mă explic. Iniţial, am vrut să fiu şi eu un spectator ca oricare altul. Dintre aceia care-şi plătesc onest biletul, fără a profita de avantajele (oricum, puţine) pe care mi le oferă profesia. Biletele pentru reprezentaţia în cauză erau însă demult epuizate. Argument clar că o criticiţă care, cu răutăcioasă satisfacţie, calificase spectacolul drept *ratare,* s-a înşelat cel puţin atunci când a prevăzut că *Pescăruşul* de la Comedie va avea viaţă scurtă.

Renunţând, aşadar, la plăcerea *incognitoului* autoasumat, am obţinut o invitaţie prin amabilitatea Corinei Constantinescu, secretarul literar al Teatrului de Comedie. Şi, odată intrat în sala de spectacole, aveam să constat nu doar că nu mai era niciun loc liber, ci că fusese nevoie de scaune suplimentare. Şi, chiar şi aşa, unii potenţiali spectatori au fost siliţi să plece întristaţi acasă, în aşteptarea reprezentaţiei următoare.

Dar cum e spectacolul? După părerea mea, în nici un caz nu poate fi vorba despre ratare. La fel cum nici despre un spectacol-eveniment nu poate fi vorba. Mai precis, spectacolul lui Claudiu Goga e unul în care lucrurile bune se amestecă inexplicabil, surprinzător, câteodată copilăreşte chiar, cu altele mai puţin bune. Dar care dispune şi de originalitate, şi de părţi bune.

Trec – deşi nu se poate trece chiar aşa de uşor – peste detaliul că montarea e prea lungă şi insuficient ritmată. Dar nu pot să trec peste faptul că decorul simplu (Lia Dogaru), cu puţine elemente individualizatoare, compus într-un negru enervant (cutia neagră stanislavskiană?), nu spune aproape nimic. În schimb, decorul din faianţa albă în care se joacă neterminata piesă a lui Treplev e prematur marcat

Foto: Mihaela Marin

Emilia POPESCU și Alexandru PAVEL

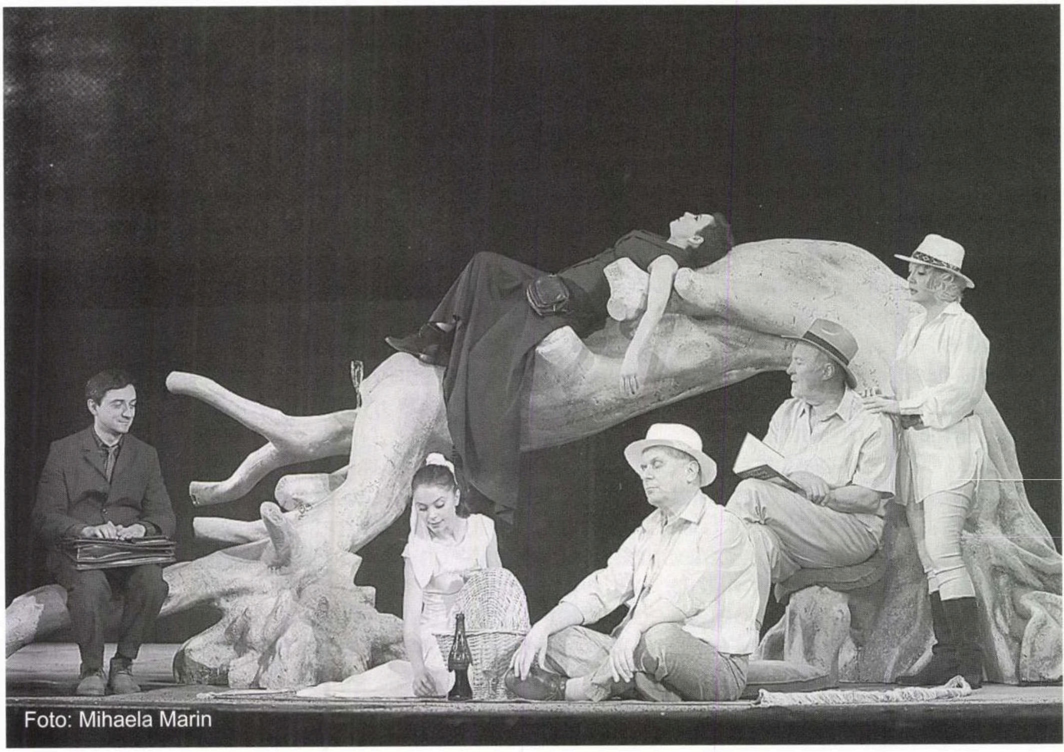


Foto: Mihaela Marin

de dâre sângerii, ducând mult prea repede cu gândul la un final tragic. Şi, pentru ca lucrurile să fie încă şi mai limpezi – aş zice: prea limpezi –, Claudiu Goga şi creatoarea costumelor (Liliana Cenean) mai comit încă o greşeală. Aceea ca, după pauză, să aducă în scenă mai toate personajele (Arkadina, Trigorin, Sorin, Maşa, Polina Andreevna, Medvedenko) înveşmântate în negru, carevasăzică pregătite pentru doliu, anticipând aşadar ceea ce nu trebuia anticipat.

Sunt în spectacol – şi nu pot trece nici peste asta – câteva scene de o frumuseţe aparte. De o emoţie ieşită din comun. Mă gândesc la cea a acoperirii pescăruşului ucis cu cenuşă şi pământ, scenă ce îşi află rapelul în acoperirea de vie, tot cu cenuşă şi tot cu pământ, de către Treplev, a epavei umane reprezentate de Zarecinaia. Impresionant e şi momentul din final – excelent jucat de Vladimir Găitan – în care *doctorul Dorn* anunţă, cu vocea sugrumată de lacrimi, vestea morţii lui Treplev, vorbele-i fiind contrapunctate de împrăştierea ciornelor manuscriselor acestuia.

Claudiu Goga îşi construieşte spectacolul pe o seamă de coordonate intrinseci textului, limpede precizate din cele câteva rânduri scrise de regizor pentru caietul-program al spectacolului. E vorba, mai întâi, despre iubire. Maşa îl iubeşte pe Treplev, acesta o iubeşte pe Zarecinaia, Nina îl venerează pe introvertitul Trigorin. E vorba despre sex. Maşa nu îl iubeşte deloc pe Medvedenko, ceea ce nu o împiedică deloc să se culce cu el, din plictis, în vreme ce Trigorin nu va ezita deloc să profite de naivitatea Ninei. E vorba despre obsesie, iubirea Arkadinei pentru Trigorin fiind mai curând una de natură obsesiv-posesivă, decât strict autentică. Despre trădare şi, în consecinţă, aproape că nu există personaj din *Pescăruşul* care să nu fi trădat pe cineva. E vorba despre ratare. De altfel, e greu de spus care dintre *artiştii* declaraţi din *Pescăruşul* e cel mai ratat: Arkadina, cea care ratează definitiv şi tragic rolul de mamă? Trigorin, ratatul „de succes“, Treplev, ratatul formelor noi, sau Nina? Medvedenko şi Maşa sau Polina Andreevna şi Şamraev, rataţi în căsnicie? E vorba, în fine, despre moarte şi despre artă. Coordonate şi teme pe care jocul actorilor Emilia Popescu (*Arkadina*), Ştefan Bănică (*Trigorin*) – ambii, corecţi, dar nu mai mult, în rolurile cele mai ofertante ale piesei –, Vladimir Găitan (*Dorn*), Florin Dobrovici (*Sorin*), Carmen Tănase (*Polina Andreevna*), Gheorghe Dănilă (*Şamraev*), Mirela Oprişor (o *Maşa* excelentă, de o originalitate ce se cuvine relevată), Dragoş Huluba (*Medvedenko*), George Grigore (*Iakov*), Rădiţa Roşu (*O fată în casă*) le surprind în datele lor esenţiale.

Câteva cuvinte, în finalul acestor însemnări, despre jocul tinerilor Alexandru Pavel (*Treplev*) şi Anca Dumitra (*Nina Zarecinaia*). Alexandru Pavel are deja câţiva ani de profesie, iar faptul că rolul Trigorin i-a reuşit – şi nu oricum, ci foarte bine – aproape că nu ar trebui să ne mire. Anca Dumitra e, din câte ştiu, la primul ei rol pe o scenă profesionistă, iar debutul ei e unul mai mult decât notabil. Ambii joacă excelent relaţia contrapunctică dintre cele două personaje. Căci, dacă în prima parte a spectacolului, maladivul expansiv e Treplev, în cea de-a doua condiţia respectivă e preluată, cu o necesară doză de disperare, de Zarecinaia. Or, fie şi numai fiindcă atrage atenţia asupra talentului indiscutabil a doi tineri actori, a căror evoluţie ulterioară merită obligatoriu a fi urmărită, spectacolul lui Claudiu Goga e unul care contează. Şi care mă face să cred că, în contextul teatrului românesc, 2013 poate fi socotit şi anul *Pescăruşului.*

Teatrul de Comedie din Bucureşti – Pescăruşul **de A. P. Cehov. Traducerea: Maşa Dinescu. Regia şi ilustraţia muzicală: Claudiu Goga. Decorul: Lia Dogaru. Costumele: Liliana Cenean. Cu: Emilia Popescu, Ştefan Bănică, Vladimir Găitan, Carmen Tănase, Florin Dobrovici, Gheorghe Dănilă, Mirela Oprişor, Dragoş Huluba, Anca Dumitra, Alexandru Pavel, George Grigore, Rădiţa Roşu. Data reprezentaţiei: 27 octombrie 2013.**

Nicolae PRELIPCEANU

Casa mult visată

Acesta, de mai sus, era titlul unui film (dacă nu mă înşel, englezesc) de acum vreo cincizeci şi ceva de ani, care a rulat şi pe ecranele noastre, pline atunci de filme sovietice, dar şi de altele, mai occidentale, dar „cu mesaj". Mai precis, cu mesaj de stânga, căci numai ăla era considerat aşa ceva.

Piesa lui Evgheni Grişkoveţ, dramaturg rus de azi – în vogă, ni se spune – este oarecum pe dos. ***Casa*** este ea mult visată, dar nu – ca atunci, demult – de un om al muncii din iadul capitalist/imperialist, ci de un medic, binecâştigător de bani, dar nu de destui ca să aibă o casă cu etaj. Englezul de-acum multe zeci de ani, mai modest, visa – dacă ţin eu bine minte – un simplu apartament, dar numai al său, pe care să-l poată numi *casa lui*. Sau poate furcile caudine care ni s-au impus au transformat amintirea unei case reale în aceea a unui apartament (că la mai mult nu te puteai întinde, nici în vis).

Pe scurt, medicul nostru – nici tânăr de tot, dar nici bătrân; aşa, de vreo patruzeci şi ceva de ani – începe să viseze la casa cu etaj pe care (deducem) o văzuse deja, oferită spre vânzare, înainte de a avea suma necesară ca s-o cumpere. Visează el, visează nevastă-sa, visează şi fiica lor, încă liceană; nu şi fiul lor, absent de pe scenă, fiindcă e plecat la Moscova, la studii. „La Moscova, la Moscova", parcă le şi auzi pe cele trei surori... Ehei, dar e drum lung de la Moscova lor la casa noastră, de pe scena Teatrului „Maria Filotti" de la Brăila. Sigur, aici Moscova e un simplu accident geografic (sau, să zicem, universitar), în timp ce la eroinele lui Cehov devine un ţel, o obsesie. Dar depărtarea pe care o anunţam mai sus e dată de lipsa totală de imaginaţie a dramaturgului rus (în vogă azi) faţă de aceea a marelui scriitor de altădată, el însuşi medic, precum eroul celui de azi: doctorul se duce pe la prietenii săi (circa şase, dacă îmi aduc bine aminte – jucaţi în spectacolul de la Brăila, cu repetiţie, de trei actori), să le ceară bani împrumut. După primul, îl mai suporţi cumva pe al doilea; dar, când vezi că toată piesa e construită pe acest stereotip (toţi şase, oameni mai avuţi decât medicul nostru – totuşi, nu un amărât – îl refuză cam cu aceleaşi argumente); şi când tânăra regizoare Sânziana Stoican şi construieşte scene aproape identice, parcă marcând stereotipul dramaturgic (deloc dinamic), începi să te întrebi până la ce cifră se poate ridica această construcţie – parcă de bloc, deloc de casă individuală, cu personalitatea şi identitatea ei (presupui, ca despre orice clădire executată după alt plan decât unul industrial, gregar). Desigur, aceste întrevederi ale medicului cu amicii săi (unul măcelar, altul om de afaceri reuşite, altul parcă tot medic, dar de mai puţin succes) au între ele, intercalate, şi mici întâlniri ale medicului cu familia sa, câtă mai e în oraşul de provincie din Rusia de tip nou (?); întâlniri în cursul cărora fetiţa (devenită domnişoară în propriii ochi, nu şi în ai părinţilor săi) face câteva figuri tipice şi obişnuite pentru stereotipul despre o adolescentă de 16 sau 17 ani; sau întâlniri cu socrii medicului, doi bătrânei simpatici, care vor să-l ajute cu ...banii de înmormântare (euro şi la ei, ca şi la noi). Dar ceea ce punctează, regizoral fireşte, spectacolul întâlnirilor eşuate ale eroului nostru sunt cele şapte cămăşi, toate de aceeaşi culoare şi din acelaşi material, pe care la început soţia medicului le calcă, pe urmă spectatorul le găseşte atârnate cam sus, pe umeraşe, de unde le pescuieşte medicul când se duce la întâlnirile sale de afaceri, dar şi la consultaţii. Căci amicii săi sunt, uneori, şi pacienţii săi. A, să nu uit: unul dintre amici este o – deducem – fostă iubire de-a sa din facultate, pe care el a cam părăsit-o, dar care a cam părăsit şi ea medicina, pentru afacerile cu medicina, afaceri în care îi propune şi lui să intre, ca să aibă banii ceruţi. Imaginaţie, nu glumă!

Cândva, demult (dar nu chiar pe vremea *Casei mult visate*), cineva din *marea* Uniune Sovietică mi-a dat o informaţie care m-a înfiorat: şi anume, că în U.R.S.S. ar fi sute de facultăţi de medicină, de la Kiev şi până la Vladivostok, marcând – acela, pentru mine – şi diferenţa între medic sovietic şi medic sovietic. M-am întrebat acum, dar numai o clipă, la ce facultate or fi studiat cei doi; răspunsul, dacă l-aş fi obţinut, fiind indiferent însă pentru mersul piesei şi al spectacolului, de vreme ce consultaţia consta în tradiţionalul instrument de ascultat răsuflarea pacientului şi bătăile inimii sale: stetoscopul...

Medicul nostru joacă şi tenis cu un amic al său, strecurând la un moment dat şi celebra replică a lui Toma Caragiu – „c-aşa-i în tenis...“; mă rog, sport pentru elite, dar (la al nu ştiu exact câtelea amic) ei stau în ploaie (de ce?) şi se udă, în ciuda jurnalelor cu care se protejează amândoi. Trebuie să fie – mi-am spus – o găselniţă (?) regizorală. Că, altfel, nimic nu indica necesitatea ploii: puteau tot atât de bine să stea în fotolii şi să spună aceleaşi replici. Există şi un fel de vis, când medicul suferă o regresie în copilărie şi se întâlneşte cu bunicii săi iubiţi şi care, bănuim, nu mai sunt pe această lume, interpretaţi de aceiaşi doi actori – Liliana Ghiţă şi Marius Exarhu – care făcuseră, cu mult haz şi sensibilitate, şi pe socrii visătorului doctor.

Se mai întâmplă, în teatru, ca autorii să dea dovadă de oarecare lipsă de imaginaţie, dar atunci regizorul face pe dracu-n patru şi mai modulează lucrurile, astfel încât să mişte acţiunea mai dramatic, mai scenic, mai teatral (cum te aştepţi când te duci la spectacol). Însă, de data asta, lipsa de imaginaţie a regizoarei a cam mers paralel cu (uneori, chiar în altă direcţie decât) lipsa de imaginaţie a autorului. Astfel încât, în final, am avut senzaţia că toată sforţarea actorilor să iasă totul cât mai bine – Alin Florea şi Ramona Gângă reuşind scene autentice şi având pe alocuri oarecare naturaleţe, alţii căutând sau fiind puşi să caute (who knows?) efecte ce i-au trimis în artificial –, toată această sforţare, destul de evidentă de altfel, s-a dovedit în zadar. Cam ca scena tenisului fără minge (parodie tristă a secvenţei finale din *Blow up*; în fond, tot un film englezesc, fie el şi de Antonioni) pe care-l joacă (cu eforturi supraomeneşti, de zici că eroii sunt adversari cu Djokovici şi abia-i fac faţă) Igor (medicul) şi unul dintre amici (nenumit în distribuţie).

Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila – Casa **de Evgheni Grişkoveţ. Traducerea: Bogdan Budeş. Regia: Sânziana Stoican. Scenografia: Valentin Vârlan. Cu: Alin Florea (*Doctorul Igor*), Ramona Gângă (*Iulia/Vetrova*), Corina Georgiana Borş (*Uliana*), Liviu Pintileasa (*Un prieten al lui Igor*), Emilian Oprea (*Alt prieten al lui Igor*), Valentin Terente (*Tot un prieten al lui Igor*), Liliana Ghiţă (*Valentina Nikolaevna/Bunica*), Marius Exarhu (*Anatoli Vasilievici/Bunicul*). Data reprezentaţiei: 15 noiembrie 2013.**

Mircea Sorin RUSU

Trei poveşti în şapte ani

În 2011, când făceam un interviu pentru revista *Teatrul azi* cu regizoarea Oana Leahu, pomeneam la un moment dat de faptul că, încet-încet, se conturează o trilogie arabă la Teatrul „Ariel" din Târgu Mureş. La momentul respectiv avuseseră premiera două spectacole din proiect, la distanţă de câţiva ani: ***Califul barză***, după Wilhelm Hauff – în 2006 – şi ***Alladin şi lampa fermecată***, din ciclul celor *1001 de nopţi* – în 2010. De curând, în 2013, a avut premiera şi cel de-al treilea spectacol al respectivei trilogii, anume ***Ali-Baba şi cei patruzeci de hoţi***, preluată şi ea din poveştile Şeherazadei.

Ceea ce este însă extrem de interesant la această trilogie este misterul care o înconjoară. Pe de o parte, e vorba de lumea misterioasă a Romantismului german, care, prin unii dintre reprezentanţii săi, şi-a întors privirea către basm, propunându-şi să îl redescopere, să îl readucă la viaţă. Aşa se face că avem parte de poveştile Fraţilor Grimm, dar şi de cele ale lui Wilhelm Hauff, care, la început de secol al XIX-lea, s-a lăsat fermecat de mirajul Orientului şi a alcătuit colecţia de basme intitulată *Poveştile caravanei*. Pe de altă parte, putem vorbi despre misterul celor *1001 de nopţi*, unde informaţiile disponibile sunt mai puţin exacte, dar cu atât mai incitante: la origine indiene, trecute prin Persia şi traversând finalmente întreaga lume arabă, aceste poveşti au fost traduse pentru prima dată într-o limbă europeană în secolul al XVIII-lea, de către orientalistul Antoine Galland. Informaţia care conţine o doză în plus de mister este aceea că nu s-ar fi găsit manuscrise arabe ale poveştilor *Ali-Baba şi cei patruzeci de hoţi* şi *Alladin şi lampa fermecată*, ceea ce pe unii exegeţi i-a condus la supoziţia că ele ar fi fost adăugate colecţiei chiar de către Antoine Galland însuşi. Această ipoteză, extrem de tentantă, nu face altceva – în cazul nostru particular – decât să adauge încă un element comun celor trei poveşti pentru care a optat regizoarea: originea lor europeană.

„Rama" ca atare a proiectului este aceea a caravanei care străbate deşertul şi, oprindu-se la odihnă în oază, îşi trece timpul cu poveşti cu tâlc. Unitatea vizuală este dată de scenografia Eugeniei Tărăşescu-Jianu, care a conceput decorul şi costumele preponderent pe alb, conferind astfel o puternică luminozitate întregului ansamblu. De impact este felul în care povestitorii prind contur, la început, de sub voaluri albe, mişcătoare, ca şi când s-ar naşte din dunele de nisip bătute de vântul deşertului. Totul este, aşadar, o călătorie printr-un timp al poveştilor, în care formele se combină şi se metamorfozează, iar ceea ce primează este imaginaţia. La toate acestea se adaugă contribuţia artistului plastic Costache Gavril Siriteanu, care, pentru cel de-al treilea spectacol al trilogiei, a lucrat pe cadrul conceput iniţial de Eugenia Tărăşescu-Jianu şi i-a adăugat elemente de decor şi păpuşi specifice, alcătuind astfel o lume plină de jocuri subtile de culori şi texturi.

O constantă a tuturor celor trei spectacole (dar şi a spectacolelor Oanei Leahu, în general) este relaţia om–păpuşă în scenă, ea fiind una care dezvoltă un armonios joc al formelor şi proporţiilor, în care actorul-păpuşar comunică nu doar cu păpuşa mânuită de el, ci şi cu alte păpuşi din scenă. În felul acesta, copilul spectator percepe concomitent (în primă fază, doar la nivel de subconştient) iluzia, dar şi felul în care aceasta ia naştere: el vede păpuşa animată, însă percepe şi ceea ce o animă (lucru pe care îl conştientizează odată cu înaintarea în vârstă şi care îl familiarizează cu

prezenţa umană în scenă). Oricum, cei mai mulţi dintre micii spectatori empatizează cu personajele-animale. (În *Califul Barză*, succesul absolut a fost al berzelor care încearcă să facă balet pe lac, comicul izvorând, aşadar, din faptul că, oricât s-ar strădui, barza lebădă nu se face! – apropo de transferul de identităţi din această poveste; în *Alladin şi lampa fermecată*, ochii copiilor fugeau după cămile şi feline, iar în *Ali-Baba* răsfăţatul publicului a fost nimeni altul decât măgăruşul cenuşiu.)

Actorii-păpuşari merg pe mâna regizoarei şi îşi compun ca atare relaţia cu păpuşa şi cu publicul spectator. Prezenţelor constante din cele trei spectacole – Andi Brânduş, Mariana Iordache, Cornel Iordache, Mioara Topor şi Iuliu Pop-Andrieş – li s-au adăugat în distribuţii, de-a lungul timpului, Alexandrina Moldovan Bucur, Rudolf Moca (cel care a fost şi asistent de regie la *Califul Barză*), Daniela Gafton, Georgeta Lozincă, Valentin Lozincă-Mandric, Mirabela Valea şi Cristina Ungureanu, cursivitatea şi viabilitatea întregului demers (al înşiruirii de tablouri în acţiune, proprie teatrului de animaţie) fiind dată şi de faptul că toţi au beneficiat de roluri distribuite anume pe structura fiecăruia în parte, pe caracteristicile vocale specifice şi pe felul în care ei pot comunica prin mişcare şi mimică (atât cât se distinge de după vălurile care îi acoperă mai tot timpul) cu păpuşa mânuită. Şi la capitolul păpuşi, regizoarea se foloseşte de un eclectism care ajută compoziţia fiecărui tablou în parte, dat fiind că actorii sunt parteneri de scenă cu marionete, păpuşi bunraku şi wayang, ceea ce amplifică jocul formelor şi al dimensiunilor.

Un plus îl constituie şi coloana sonoră, concepută de Zeno Apostolache Kiss pentru *Califul Barză* şi *Ali-Baba*, şi de Pedro Negrescu pentru *Alladin şi lampa fermecată*: muzica funcţionează în toate trei spectacolele ca partener, şi nu doar ca simplă ilustraţie, inflexiunilor orientale adăugându-li-se acorduri diafane, care îi cufundă pe spectatori în lumea poveştilor.

Începută în fostul sediu al Teatrului „Ariel“ şi finalizată în cel nou, trilogia, care se întinde pe şapte ani (iată, trei şi şapte – cifre cu mare greutate în lumea basmelor), marchează, la un nivel mai profund, finalul unei etape şi începutul alteia. În acest caz, însă, de importanţă majoră este continuitatea.

Ion JURCA ROVINA

Falstaff cu biberon

Ultima oară am scris despre spectacolele Teatrului din Reşiţa în 2004, an în care am participat la „Zilele Teatrului Reşiţean“, aflate la a V-a ediţie. Teatrul se afla în continuare, precum anticipasem, într-o perioadă fastă de afirmare, prin repertoriul divers şi ritmul bun al premierelor, cu o trupă tânără, profesionalizată, stimulată de bucuria de a juca, de a se descoperi pe ea însăşi. Îmi amintesc de câteva montări reuşite, cu piese de Mihail Sebastian, Dumitru Solomon, Sławomir Mrożek, Tuncer Cucenoglu, Arnold Wesker, sau de adaptări după Gellu Naum şi Lucian Blaga. Mai mult, trupa a evoluat şi pe alte scene, cum ar fi Timişoara sau chiar Bucureşti. Ştiu că artiştii aşteptau cu nerăbdare să se încheie renovarea vechii clădiri a Teatrului, pentru a părăsi spaţiul impropriu de la Casa Sindicatelor.

Fericitul eveniment a venit, iar în şirul întâmplărilor a intervenit şi schimbarea conducerii. Apoi, o nouă titulatură: Teatrul de Vest. Nu am mai auzit de Festivalul

Ana-Maria CIZLER, Florin RUICU, Anca RĂDULEA

Anca RĂDULEA, Sorin FRUNTELATĂ, Florin RUICU, Dan MIREA,
Marius TUDOR, Ana-Maria CIZLER

reşiţean, care se particularizase prin dezbateri despre arta regizorală a spectacolului. Nu cunosc noua orientare repertorială, însă cred că am dreptate când afirm că izolarea în propria cetate de pe Bârzava pluteşte asupra instituţiei găzduite de o clădire redată în condiţii excelente pentru reprezentaţiile de teatru.

M-am bucurat să descopăr un public de teatru care ocupa sala primitoare, cu gust refăcută, într-o clasică armonie de spaţiu (peste o sută de locuri) şi de culoare cu scena. Prilejul mi l-a oferit premiera spectacolului ***Falstaff***, după *Nevestele vesele din Windsor* de William Shakespeare, în adaptarea şi regia lui Sabin Popescu. În nota cunoscutelor – de acum – opţiuni regizorale pentru anume rezumări sau sinteze după piesele marelui dramaturg, Sabin Popescu şi-a marcat titlul spectacolului cu numele eroului comic devenit celebru în cele două părţi ale piesei *Henric al IV-lea*. Atât de mult ar fi încântat-o pe regină personajul, încât majestatea sa i-ar fi cerut lui Shakespeare să mai scrie o piesă cu Sir John Falstaff: aşa s-a stabilit că ar fi apărut comedia *Nevestele vesele din Windsor*. Comedie pe spinarea bătrânului (de acum) Falstaff, căruia i se joacă o farsă, în care sunt direct implicate, într-o debordantă veselie, nevestele unor domni de condiţie burgheză din Windsor. Comentatorii găsesc o asemănare între Windsor, unde se afla castelul regilor, şi Stratford-ul copilăriei cu şotii a dramaturgului, a cărui atmosferă naturală pare a-i fi servit inspiraţia. Este posibil ca Shakespeare să-şi fi dat frâu liber şi, într-un mod nostalgic, să fi folosit întâmplări şi imagini ale aşezării natale, ca fundal pentru ultimele năzbâtii ale bătrânului Sir John, decăzut din forţa lui combatantă pe câmpul istoriei şi al voluptăţii vieţii.

Piesa, cu personajele ei, are o vocaţie epică, aproape romanescă, eliberată parcă din proiecţiile şi tensiunile celorlalte. Chiar ne aflăm într-un prezent realist, în care locuitorii, surprinşi în existenţa lor cotidiană, îşi trădează psihologiile prin scenariile pe care le organizează. Regizorul – după cum ne sugerează şi titlul – a extras, prin reducţie de personaje şi text, esenţa jocului la care e supus, la anii săi, fostul erou, Din start, intră în scenă imaginea fizică a lui Falstaff, deplasându-se abandonat căruciorului de handicapat. O inovaţie a spectacolului, folosită şi ea ca o farsă de umor grotesc, cu bătaie până în final. Dar, sugerându-şi ca un joc al lui umila cădere, Sir John îşi revigorează dorinţele amoroase, şi cu ele îşi motivează, în sărăcia lui, vechiul obicei al poftei de bani. Şi, când se ridică din scaunul cu rotile, îşi regăseşte schemele atacului. Un atac fără victorie.

În cârdăşia veseliei lor, nevestele şi apoi bărbaţii lor îi întind o altă farsă, moralicească, de efect burlesc, în care el cade, trădat chiar şi de slujbaşul lui, Pistol. Pe acest traseu între Hanul Jartierei şi casele lui Ford şi Page, în scene succesive, se consumă parodia decăderii „mitului“ *Falstaff*. Actorul Florin Ruicu (pe care l-am regăsit, după alte roluri reuşite din perioada amintită) îşi seduce parcă – în interpretarea lui – personajul, spre o altă judecată decât cea morală, interiorizându-i lupta perdantă cu ceilalţi şi cu sine însuşi. Din masivitatea, prăbuşită disimulat într-un cărucior, îl aduce învins în final, într-un leagăn de copil, unde este hrănit cu biberonul. Farsa aceasta, complementară în spectacol, caricaturizează cu umor personajul, şi acesta este câştigul special al interpretului. Sunt momente oferite şi de ceilalţi interpreţi, care îşi deturnează personajele spre o notă parodică, dar fără consecvenţă. Dan Mirea dezvăluie, la Pistol, masca trădării, prin seriozitatea intenţionat exagerată în care se ascunde. Un joc expresiv controlat, între cele două faţete de intrigantă ale *Doamnei Quickly*, face Camelia Ghinea. Nevestele vesele – *Doamna Ford* şi *Doamna Page* – sunt expuse ridiculizării de către actriţele Anca Rădulea şi, respectiv, Ana-Maria Cizler, tocmai prin felul în care se străduiesc să joace, ca nişte femei cinstite, farsa curtenitorului. Ideea de teatru în teatru nu este exploatată, însă, ca viziune integrală în spectacol. Bărbaţii nevestelor, *Ford* şi *Page*, sunt introduşi într-o dublă farsă, cu miză pentru un joc sporit, de către Marius Tudor şi, respectiv, Sorin Fruntelată.

Într-un efect sumar, economicos, decorul este semnat de Zsolt Fehervári. Muzica este asigurată, pe măsură, de Ilie Stepan.

Spectacolul teatrului reşiţean e binevenit pentru public, dar şi pentru trupă, ca o redeschidere spre un repertoriu divers, cu miză valorică.

Teatrul de Vest, Reşiţa – Falstaff, **adaptare după *Nevestele vesele din Windsor* de William Shakespeare. Traducerea: Vlaicu Bârna. Adaptarea şi regia: Sabin Popescu. Scenografia: Zsolt Fehervári. Sound design: Ilie Stepan. Cu: Florin Ruicu (*Sir John Falstaff*), Marius Tudor (*Ford*), Sorin Fruntelată (*Page*), Dan Mirea (*Pistol*), Anca Rădulea (*Doamna Ford*), Ana-Maria Cizler (*Doamna Page*), Camelia Ghinea (*Doamna Quickly*), Aurelian Georgescu, Lorin Cimponieru (*Slugile lui Ford*). Premiera: 17 noiembrie, 2013.**

Călin CIOBOTARI

Teatru în chinuri groaznice la Ateneul Tătăraşi

De ceva timp, Ateneul Tătăraşi – instituţie care, din punct de vedere teatral, ne obişnuise cu surprize plăcute – a intrat într-un fel de sterilă fază de aşteptare. Freamătul de altădată, atmosfera de laborator teatral pe care o instaurase pe vremuri Benoît Vitse, spectacolele îndrăzneţe ce antrenau un public tânăr, dezgheţat şi dornic de inedit, au cam apus. Observ tendinţa de a scoate producţii considerate „de public“, probabil dintr-o luptă administrativ-managerială cu neteatrala temă a biletelor vândute, a încasărilor făcute, şi aşa mai departe. Dincolo de discuţiile acestea, un lucru este cert: aura specială a instituţiei din Tătăraşi se fisurează, se degradează de la stagiune la stagiune...

Mi-au fost reconfirmate impresiile acestea asistând la spectacolul ***Românie dragă, Elveţia mea...*** de Cornel Udrea, în regia actorului Liviu Manoliu. O şuşă în toată regula, mediocră din toate punctele de vedere, cu umor ieftin, replici şarjate, regie inexistentă şi plecând, probabil, de la prezumţia unui public semiidiot, care înghite orice. Nicio subtilitate, nicio idee mai acătării, niciun semn de teatru veritabil; doar o jalnică mimare a teatralităţii, demnă de cămine culturale sau, în cel mai bun caz, o încropeală făcută de vreun cerc de profesoare fără minte, de pe la vreun liceu industrial.

Nu-mi este greu să înţeleg „gândirea regizorală“ care a stat la fundamentul unui asemenea „act teatral“: căutăm un text cu genialităţi precum „Dezbracă-te!“, „De ce?“, „De haine...“, aducem patru fete, le punem să se bâţâie de colo-colo, băgăm un pic de muzică, mai dansează câte o actriţă, luminăm bine scena, extragem morala (una uzat-tezistă: că democraţia şi libertatea dăunează grav omeniei), încasăm un onorariu oarecare şi... gata: plecăm acasă. Pe scurt, textul lui Udrea face referire la o sesiune de casting pentru un film neorealist despre societatea în care trăim; se prezintă trei femei – tipologii apăsate, la poli opuşi, cu nelipsita târfă în prim-plan. În final, două dintre ele o omoară pe a treia. Pentru bani, desigur... Filmul, vezi, dragă Doamne, se face chiar în timpul în care cele trei aşteaptă să vină regizorul, rămas ascuns şi acţionând prin asistenta sa. Un text care nu aduce nimic nou şi care, spectatorului cu o brumă de cultură teatrală, nu-i poate smulge alt sentiment decât o compasiune teribilă pentru actorii puşi să interpreteze aşa ceva. Tot acest talmeş-balmeş textual este completat cu o ciorbă muzicală, alcătuită probabil din bucăţi pe placul regizorului, dar fără nicio legătură profundă cu spectacolul: romanţe, un pic de tango, o chestie despre libertate şi alte frânturi care „sigur plac la oamenii buni". Vizual, Manoliu crede că o canapea şi două fotolii, pe care se tot aşază şi se ridică protagonistele, sunt suficiente pentru o montare de mare succes. Din punct de vedere regizoral nu am văzut absolut nimic, probabil aportul directorului de scenă rezumându-se la indicarea intrărilor şi a ieşirilor, şi la nişte discuţii despre cum trebuie să spună cutare sau cutare replicile. Culmea acestei viziuni o reprezintă sunetul unor picături de ploaie ce cad. Nimeni nu ştie de ce plouă afară şi ce legătură există între starea psihologică a personajelor de la acel moment (teama) cu picurul acesta.

Ceea ce nu înţeleg, apoi, este de ce actriţe cu potenţial, precum Laura Bilic şi Erica Moldovan, acceptă să-şi irosească energiile în asemenea prostii, în loc să se manifeste în tot mai frecventele producţii de teatru independent. Le preţuiesc pentru alte roluri, însă aş fi nedrept dacă nu le-aş spune adevărul: au fost jalnice în montarea despre care fac vorbire aici. Despre Alexandra Bandac şi Roxana Durneac nici nu mai are sens să deschid subiectul...

A insista mai mult asupra spectacolului *Românie dragă, Elveţia mea...* ar însemna să prelungesc excesiv reflectarea unui chin penibil, pe care doresc să îl uit. Aşa că... s-o lăsăm baltă!

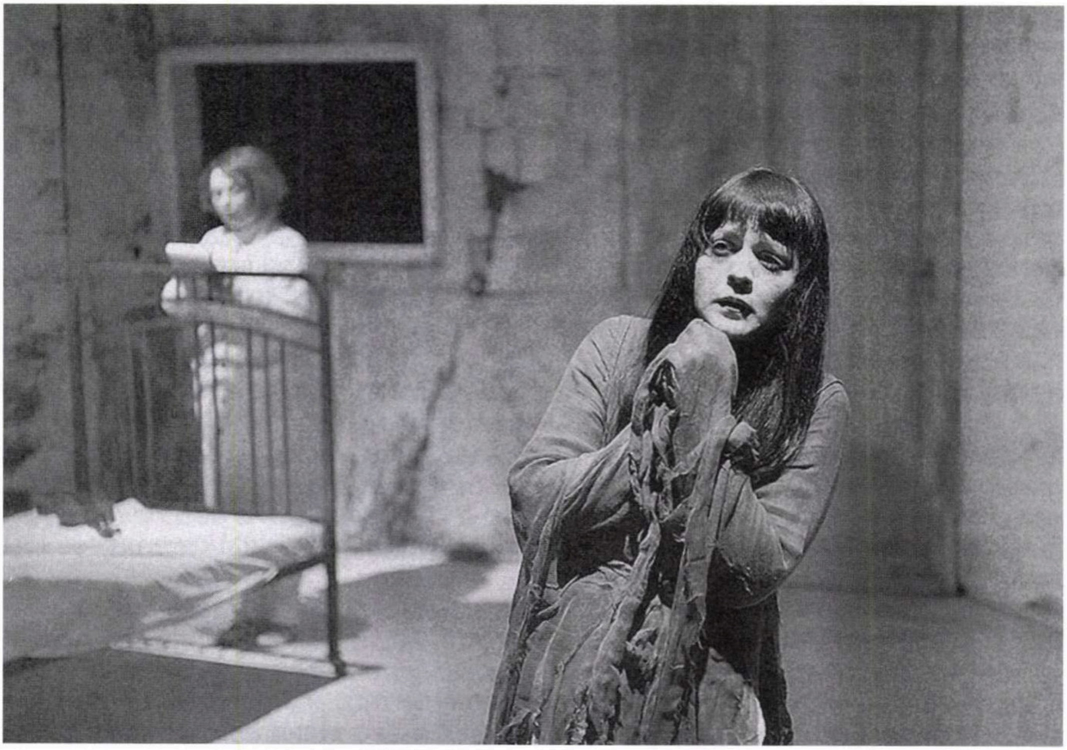
Ateneul Tătăraşi din Iaşi – Românie dragă, Elveţia mea... **de Cornel Udrea. Regia, scenografia şi coloana sonoră: Liviu Manoliu. Coregrafia: Lavinia Răileanu. Asistent regie: Erica Moldovan. Cu: Alexandra Bandac, Erica Moldovan, Laura Bilic, Roxana Durneac. Data premierei: 9 noiembrie 2013.**

Mircea MORARIU

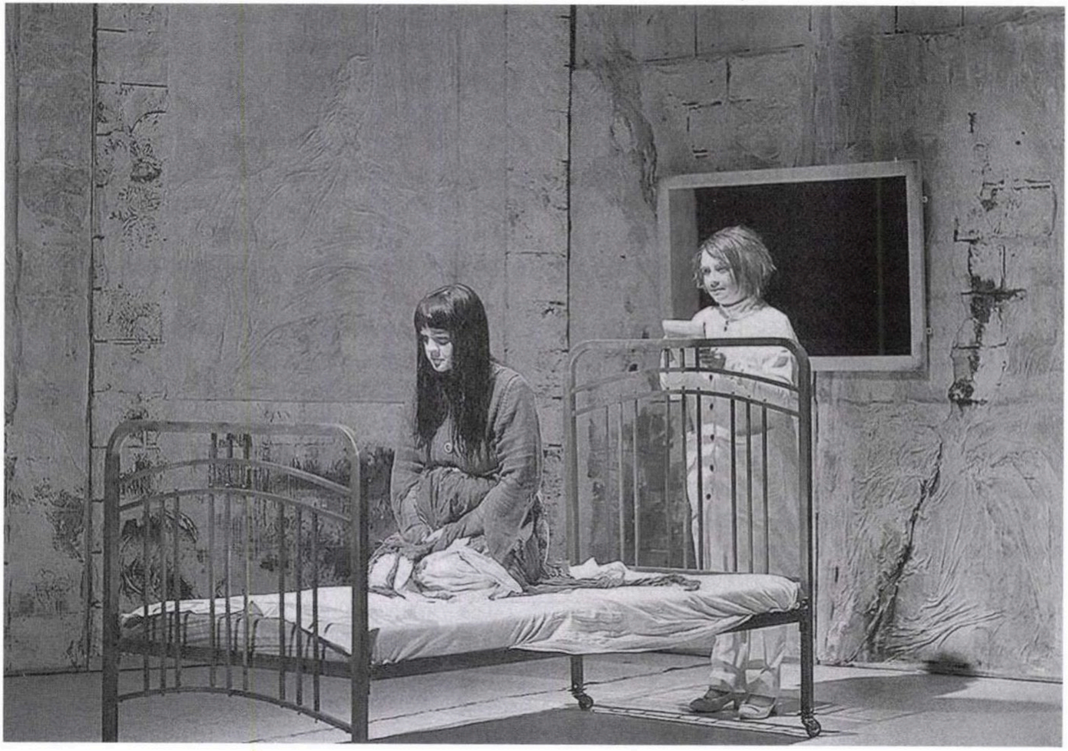
Violul – o formă de Blitzkrieg

Femeia ca un câmp de luptă, cunoscută şi sub numele ***Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia***, e o piesă – cel puţin aparent – pândită de pericolul perisabilităţii. Scrisă în 1996, drama lui Matei Vişniec e inspirată din tragedia iugoslavă (unii zic bosniacă), mai exact din memoriile unui participant nemijlocit la război, memorii publicate de o editură franceză, sub numele *Chronique des oubliés*. Au existat, în momentul apariţiei textului şi la data la care el a fost relativ intens jucat pe scenele româneşti, voci care au pus scrierea piesei pe seama lăcomiei lui Vişniec de a înfuleca, digera şi transforma în material dramaturgic evenimentele sângeroase ce deschideau orice buletin de ştiri serios.

Acum, când ceea ce s-a întâmplat ori se întâmplă în spaţiul ex-iugoslav a ieşit de sub semnul urgenţei, mai interesează oare drama femeii bosniace, fiindcă, în



Irina BODEA-RADU și Bianca HOLOBUȚ



„pulberăria sentimentală“ reprezentată de Balcani, „sexul femeii inamicului său etnic devine un veritabil câmp de luptă“? Iată o întrebare pe care mi-am pus-o intens înainte de a regăsi (după o pauză de mai bine de un an şi jumătate) drumul Petroşaniului, spre a vedea spectacolul regizat de Muriel Manea după piesa lui Matei Vişniec.

Am ascultat, aşadar, cu luare-aminte fiecare replică din riguroasa dramaturgie a montării – dramaturgie întocmită, din câte pot deduce, de regizoarea însăşi. Doar două-trei fraze ar trebui eliminate din jurnalul lui Kate (doctoriţa americană la început profesional-binevoitoare, apoi din ce în ce mai copleşită de drama trăită de Dora, tocmai fiindcă aceasta ajunge să se suprapună cu propria sa dramă), şi ceea ce părea datat mi s-a părut a dobândi o percutantă actualitate. Şi aceasta, din punct de vedere textual, poate mai puţin datorită condeiului *dramaturgului* Matei Vişniec, cât – mai curând – spiritului de observaţie şi capacităţii de problematizare specifice absolventului de Filosofie omonim şi care ştie cum e să parcurgi drumul de la particular la general.

Nu doar în războaiele etnice sexul femeii devine un câmp de luptă. Nu numai în astfel de confruntări „combatanţii se lansează pe el pentru a-şi da lovitura de graţie“. În toate conflagraţiile, „violul este o formă de *Blitzkrieg*“. Şi în toate războaiele realitatea e cu mult mai cumplită decât şi-o imaginează ori o descrie teoria, tot la fel cum orice întâlnire cu realul determină convulsii interne din care poţi să ieşi învingător sau învins. Şi învins pe viaţă.

Bunăoară, atunci când pe ecranul televizorului mai scapă imagini despre cât de complicată este situaţia din ţările ce au trecut, acum câţiva ani, prin aşa-numita „primăvară arabă“ ori despre cât de (ne) *political correct* se comportă trupele pacificatoare, poţi deveni prada unei acute senzaţii de rău, asemănătoare celei ce a făcut-o să clacheze pe doctoriţa Kate: o realitate şi o vulnerabilitate mai apăsat subliniate de către Muriel Manea, decât în oricare spectacol anterior văzut de mine cu această piesă. Şi aceasta, pentru că aici vezi că se mai întâmplă – şi nu chiar foarte rar – ca, sub învelişul aparent verificat, formal garantat, al civilizaţiei, să se ascundă abisul. Un abis iarăşi remarcabil punctat de montarea de la Petroşani.

Atunci când pe ecranul televizorului mai scapă – şi altfel decât sub emblema senzaţionalismului de prost gust – ştiri despre cât de frecvent e violul şi cât de des e atacat sexul femeii (sugerat în montare printr-o vioară, de pe corzile căreia se aud sunete bizare, amestecate cu cele de toacă bătând, care înlocuiesc, până spre momentul de final, orice alt comentariu muzical), ai imaginea barbariei cotidiene, consumate în ţări, oraşe, locuri dintre cele mai binecuvântate şi răsfăţate de civilizaţia postmodernă.

Aşa încât, cu strigătul de leoaică rănită al Dorei, salvată de capacitatea ei de a nu sacrifica fiinţa zămislită din viol, fiinţă al cărei tată e războiul – condiţie excelent jucată de Irina Radu-Bodea –, dar şi cu deriva scufundată în alcool a lui Kate – a cărei evoluţie atitudinală a bine surprinsă de Bianca Holobuţ –, *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* mi se pare în continuare o *piesă de actualitate*. O *actualitate înspăimântătoare*, pentru simplul motiv că vorbeşte, la urma urmei, despre incapacitatea omenirii de a stăvili, în orice moment al istoriei sale, proliferarea gropilor comune. Gropi înţelese în dubla lor realitate: *fizică* şi *psihologică*.

De fapt – ne spune piesa lui Vişniec şi ne-o reaminteşte apăsat spectacolul rafinat (cu o regie neagresivă, dar foarte bine centrată pe substanţă) semnat de Muriel Manea, în decorul inspirat al Elizei Labancz –, e mult mai simplu să întocmeşti foi de observaţie, să oferi asistenţă psihiatrică, să livrezi sfaturi şi înţelepciune de manual, decât să faci ca înţelepciunea să regleze ritmurile vieţii reale. E semnificaţia pe care o dau scenei finale a spectacolului, atunci când Dora, rămasă singură, dărâmă zidurile de un metaforic alb murdar ale clinicii de recuperare (situate undeva, la granița dintre Germania şi Elveția), spre a se regăsi cu adevărat pe sine.

Neîndoielnic, *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* e un spectacol bun. Bine gândit, bine aşezat. Poate că nu ar fi fost deloc rău să fie un pic mai „mişcat". E şi bine jucat, cu serioase şanse de creştere, atunci când emoțiile – specifice premierei – ale celor două tinere actrițe vor fi depăşite. Şi e un indiciu că, da, la Petroşani nu se mai prea face minerit, că, da, la Petroşani echipa de fotbal „Jiul" e doar o amintire, însă teatru *încă* se face.

Teatrul Dramatic „I. D. Sârbu" din Petroşani – *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* **de Matei Vişniec. Regia artistică: Muriel Manea. Scenografia: Eliza Labancz. Cu: Irina Bodea-Radu şi Bianca Holobuț. Data premierei: 9 noiembrie 2013.**

Mircea MORARIU

Dincolo de barieră

Teatrul „Ioan Slavici" din Arad îşi reconfirmă periodic marca de identificare reclamată de emblema de teatru *Clasic,* prin revenirea la texte din fondul verificat, de aur, sau oricum de succes garantat al literaturii dramatice româneşti interbelice. O face acum printr-un spectacol clar, limpede, aşezat, construit fără inutile exaltări şi autoadmirații ale egoului regizoral, cu ***Domnişoara Nastasia***, binecunoscuta piesă a lui George Mihail Zamfirescu. Laurian Oniga a plănuit un spectacol care nu şochează prin cine ştie ce focuri de artificii menite să certifice ori să omagieze gratuite ori fals-noi modalități de lectură. Asistăm, aşadar, la o montare ce respectă textul, care nu îl agresează, care nu translatează gratuit scene din actul al treilea în actul întâi (aşa cum s-a mai întâmplat în alte cazuri), în care există o coincidență aproape perfectă între fabulă şi subiect.

Aşa încât *Domnişoara Nastasia*, la Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad, poate fi calificat, fără teama de a greşi, drept „un spectacol din alte vremuri", nu în sensul că ar fi unul prăfuit ori depăşit, ci datorită grijii arătate lucrului cu actorul, acesta fiind socotit de directorul de scenă Laurian Oniga „cea mai frumoasă imagine teatrală". Lucru însuşit şi confirmat scenic şi de cei doi interpreți ai rolurilor principale: Carmen Vlaga-Bogdan (*Nastasia*) şi Ovidiu Crişan (*Vulpaşin*), semnatarii unor creații actoriceşti izbutite, probabil cele mai izbutite din întreaga montare. Ceea ce, la urma urmei, e un semn de normalitate şi de corectă stabilire a priorităților regizorale.

Domnişoara Nastasia a fost scrisă de G. M. Zamfirescu pe când avea doar 28 de ani, în anul 1926. A fost citită şi a primit binecuvântarea, fie şi numai parțială, a lui E. Lovinescu şi a Cenaclului „Sburătorul", fapt ce a contat, probabil, în prompta reprezentare a textului, care a ajuns pe scenă tot în anul 1926. Nu acest detaliu s-ar cuveni să ne mire. Ci, că *Domnişoara Nastasia*, o piesă despre aspirații neîmplinite, despre nedrepte şi puternice stratificări sociale, despre dorința evadării cu orice preț undeva, într-un altundeva ce trebuie să fie negreşit un loc mai bun, mai curat, mai frumos, mai puțin afectat de vulgaritate ori de mizerie, o piesă despre pasiune, despre dragoste şi despre moarte, dar mai cu seamă despre neputință, a stârnit nu neapărat controverse acute, cât mai degrabă opinii divergente, în rândul corifeilor criticii literare româneşti din vremea premierei absolute.

Găsim în cartea *Istoria dramaturgiei româneşti contemporane* a lui Mircea Ghiţulescu un inventar al acestor opinii. Le reproduc, încercând să le evaluez posibilul impact în spectacolul arădean. Lovinescu a apreciat îndeosebi „pictura de mediu". Criticul crede că Gemi Zamfirescu a reabilitat într-un anume fel mahalaua bucureşteană; a reabilitat-o, prin raportare la felul în care a surprins-o Caragiale, în piesele lui. Mă tem că Lovinescu exagerează atunci când scrie că tânărul dramaturg a redescoperit mahalaua ca tezaur ignorat al „seriosului, al pateticului, al poeziei chiar". Laurian Oniga nu cade în capcana de a muşca, fie şi indirect, din exagerările lovinesciene, dar nici nu aduce pe scenă o mahala din cale-afară de promiscuă, de înnegrită. Da, sunt multe lucruri urâte în spatele barierei. Se bea, câteodată de durere, alteori din viciu, cel mai adesea spre a mai uita de necazurile zilnice (aşa cum face Ion Sorcovă, bine jucat de Ovidiu Ghiniţă). Cârciuma, cu felüriţii ei clienţi, unii urgisiţi de soartă, e spaţiul în care se concentrează contradicţiile şi durerile mahalalei (Constantin Florea, Dan Covrig, Robert Pavicsits, Claudiu Oblea) şi acolo devine limpede că „indiferent că ne cheamă Ion, Gheorghe sau Tudor, de fapt pe toţi ne cheamă Durere". Momentele ce se consumă în respectivul spaţiu sunt bine realizate, şi uite aşa se confirmă că avea dreptate Camil Petrescu, atunci când socotea că piesa e scrisă cu *nerv teatral*. Mahalaua e doldora de vorbărie, de bârfă; fetele din Cartierul Veseliei sunt gureşe, invidioase şi gata la compromisuri morale (Oana Kun, Liliana Balica, Roxana Sabău, Alina Danciu), numai vesele cu adevărat nu sunt. E acolo şi multă făţărnicie, şi multă răutate (lucru relevat de jocul Oltei Blaga, distribuită în *Vecina*), mişună în voie haimanale (Ionel Bulbuc), dar e şi multă sărăcie (Călin Stanciu), mai sunt şi aspiraţii neîmplinite (relevantă, în acest sens, e secvenţa în care *Paraschiva*, interpretată de Carmen Butariu, îşi regăseşte, pentru o clipă, inocenţa pierdută).

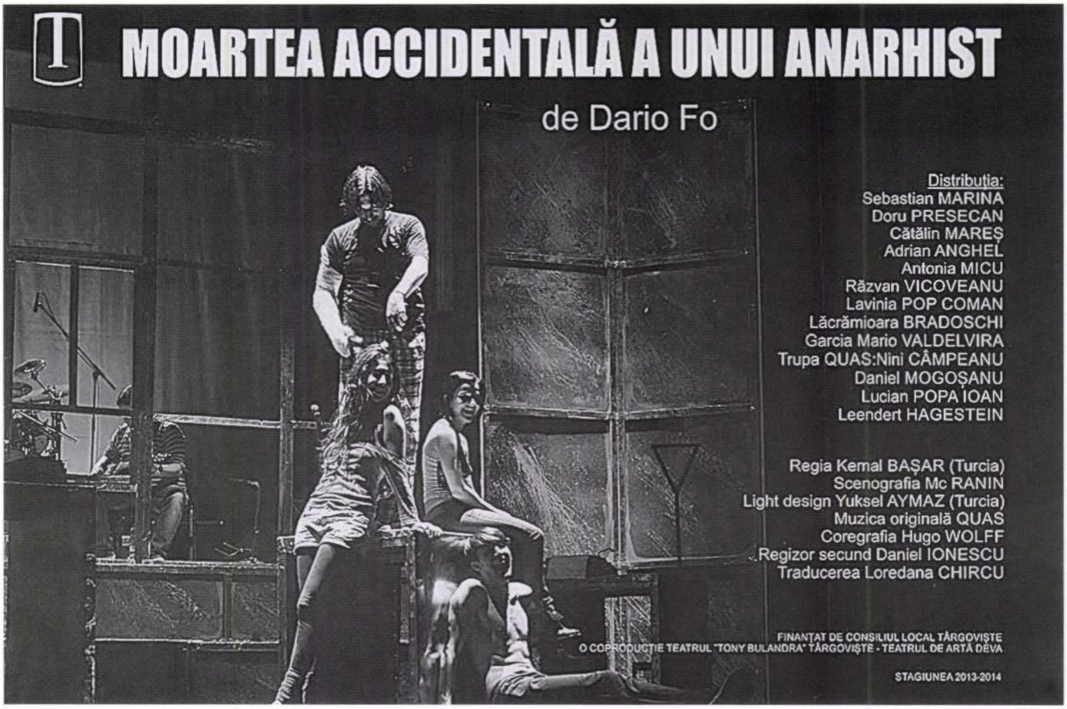
Tudor Vianu descoperea în *Domnişoara Nastasia* reminiscenţe din *Azilul de noapte*, din *Cadavrul viu*, din *Patima roşie*. Urmărind montarea arădeană, gândul m-a dus mai cu seamă la piesa lui Gorki, dar şi la *Nunta însângerată*.

S-a speculat mult asupra *identităţii* Nastasiei. Unii au văzut în ea un fel de Ancă din *Năpasta* şi nu s-ar putea spune că felul în care şi-a elaborat rolul Carmen Vlaga-Bogdan i-ar contrazice cu totul. Valeriu Râpeanu a vorbit despre caracterul viril al personajului. E confirmat în montare, în special de raporturile Nastasiei cu Luca, în spectacolul arădean dându-ni-se ocazia să ne întâlnim cu un *Luca* firav, şters, aproape de nebăgat în seamă (Ştefan Statnic). Singurul care îi poate ţine piept fetei lui Ion Sorcovă, dar care devine vulnerabil din pricina iubirii arzătoare pentru ea, e *Vulpaşin* (Ovidiu Crişan fiind deţinătorul temeinic, serios al rolului).

Meritul lui Laurian Oniga constă în capacitatea de a fi oferit o viziune organică asupra piesei: de a fi pus de acord ceea ce părea a fi contradictoriu în ea; de a fi subliniat ideea că Mahalaua Veseliei e un azil de noapte de la margine de Bucureşti, azil ai cărui pensionari sunt lipsiţi de orice şansă.

Decorul Luminiţei Penişoară e unul previzibil, costumele Oanei Cătălina Văran potrivite (cu unele excepţii), prezenţa lui Gradev Ilko (muzica live) utilă, însă ameninţată pe alocuri de pericolul de a deveni câteodată ba pleonastică, ba tautologică.

Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad – Domnişoara Nastasia **de G. M. Zamfirescu. Regia: Laurian Oniga. Decorul: Luminiţa Penişoară. Costumele: Oana Cătălina Văran. Light design: Cornel Dume. Cu: Carmen Vlaga-Bogdan, Ovidiu Ghiniţă, Ovidiu Crişan, Ştefan Statnic, Oltea Blaga, Oana Kun, Sebastian Neteda, Constantin Florea, Dan Covrig, Liliana Balica, Roxana Sabău, Alina Danciu, Ionel Bulbuc, Călin Stanciu, Robert Pavicsits, Claudiu Oblea, Attila Knapik, Iosif Tari, Dalian Iorga, Marius Catană. Data reprezentaţiei: 11 octombrie 2013.**



MOARTEA ACCIDENTALĂ A UNUI ANARHIST

de Dario Fo

Distribuția:
Sebastian MARINA
Doru PRESECAN
Cătălin MAREȘ
Adrian ANGHEL
Antonia MICU
Răzvan VICOVEANU
Lavinia POP COMAN
Lăcrămioara BRADOSCHI
Garcia Mario VALDELVIRA
Trupa QUAS:Nini CÂMPEANU
Daniel MOGOȘANU
Lucian POPA IOAN
Leendert HAGESTEIN

Regia Kemal BAȘAR (Turcia)
Scenografia Mc RANIN
Light design Yuksel AYMAZ (Turcia)
Muzica originală QUAS
Coregrafia Hugo WOLFF
Regizor secund Daniel IONESCU
Traducerea Loredana CHIRCU

FINANȚAT DE CONSILIUL LOCAL TÂRGOVIȘTE
O COPRODUCȚIE TEATRUL "TONY BULANDRA" TÂRGOVIȘTE - TEATRUL DE ARTĂ DEVA

STAGIUNEA 2013-2014

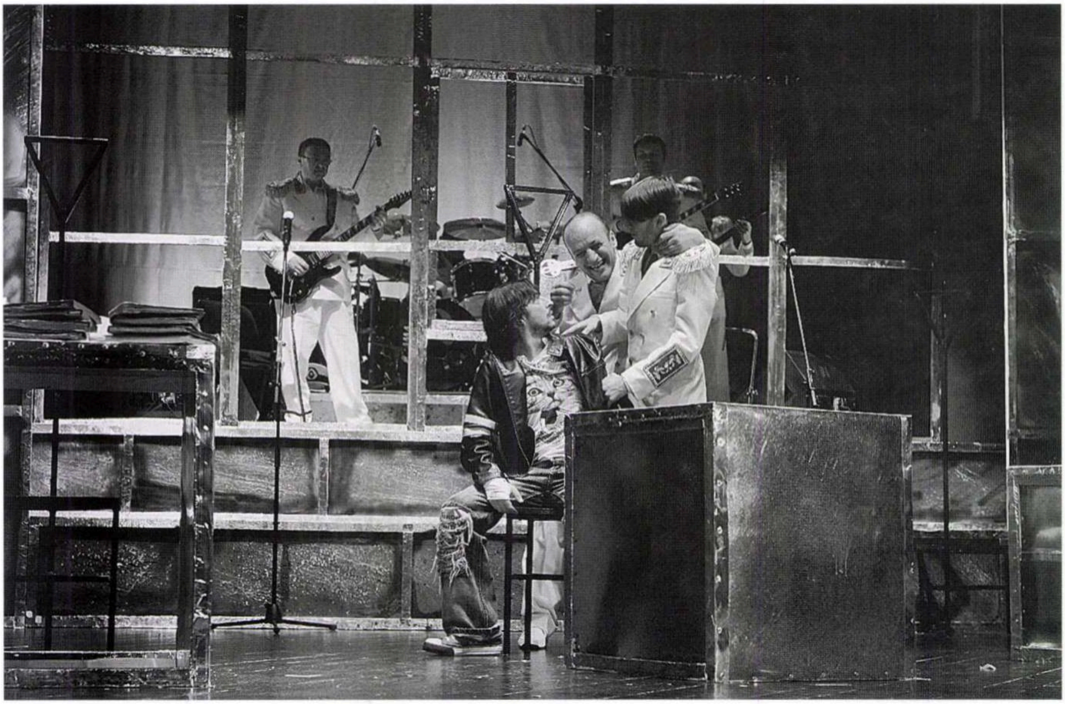
Anca MOCANU

Contra jogulatores obloquentes...

Dario Fo și Kemal Başar se aseamănă. Probabil, aceasta e și cauza pentru care regizorul turc a fost atras de textul dramaturgului italian, ***Moartea accidentală a unui anarhist***, care reflectă, ca oglinda lui Narcis, trăsăturile unui om cucerit de ideea de libertate, în toate formele ei.

În Sicilia anului 1221, împăratul Frederic al II-lea emite o lege absurdă, prin care oricine e liber să comită orice formă de violență asupra... bufonilor, a celor care luau în râs puterea (*Contra jogulatores obloquentes/ Împotriva bufonilor care insultă și defăimează*). Pornind de la acest fapt medieval, de ale cărui „reminiscențe" ne lovim și azi, Laureatul Premiului Nobel pentru Literatură în 1997, dramaturgul Dario Fo, bufon autodeclarat, își construiește discursul ținut în fața membrilor Academiei suedeze, restituindu-le astfel demnitatea celor cu suflet de „nebuni". Este cunoscută poziția autorului, care pledează în întreaga sa operă pentru adevăr și cunoaștere prin râs, prin comicul dus până la grotesc, capabil să formuleze protestul social și să reprezinte cerințele democratice. În general, în piesele sale, demascarea nedreptății ia forma farsei grotești.

Este și cazul spectacolului *Moartea accidentală a unui anarhist,* o coproducție a Teatrului Municipal din Târgoviște și a Teatrului de Artă din Deva. Textul, scris în 1969, e inspirat – se pare – din „cazul" activistului politic Giuseppe Pinelli, a cărui moarte accidentală (?!), survenită la sediul Poliției din Milano, naște o serie de suspiciuni și devine, de-a lungul anilor, subiectul unor comentarii artistice semnate de Dario Fo, de pictorul Enrico Baj și chiar de trupe muzicale.



Despre Kemal Başar (n. 1963, Ankara) ştim că este un om de teatru important şi apreciat în ţara de origine. Fost director artistic şi director adjunct al Teatrului de Stat Ankara, este angajat, în prezent, ca regizor şi actor în proiectele Teatrului Turc de Stat. Are însă şi o activitate internaţională destul de bogată (Rusia, Polonia, Grecia, Anglia, Olanda, Finlanda, Austria). De pe lista lui nu lipseşte România, de care, s-ar putea spune că regizorul turc s-a îndrăgostit, pentru că în ultimii zece ani e o prezenţă constantă în peisajul teatral: are montări la Deva, Reşiţa, Târgovişte şi apariţii în mai multe ediţii ale Festivalului Internaţional de la Sibiu. Cred că acest lucru i se datorează şi managerului McRanin (cu care Başar nu e la prima colaborare), căci de curând acesta a revenit la teatrul de artă târgoviştean, pe care l-a conceput şi căruia i-a dat, suflet, dar pe care la un moment dat a fost nevoit, prin conjunctura vremurilor, să-l părăsească. *Moartea accidentală*... adună actori de la Teatrele din Craiova, Ploieşti, Cluj şi Sfântu Gheorghe, şi se vrea un manifest pentru libertatea de expresie.

În montarea lui Kemal Başar, situaţiile sunt exemplare, iar personajele, mai mult decât plauzibile, se înscriu în ordinea unor tipologii social-politice de când lumea. Conflictul se construieşte pe relaţia dintre un *Maniac* (Sebastian Marina) – care poate fi intelectualul dilematic şi reflexiv sau omul simplu obsedat de valorile demnităţii şi partizan al valorilor democratice – şi instituţia Statului, văzută ca o masă compactă de oameni cu funcţii, obtuzi, dezabuzaţi şi cinici (Chestorii, Comisarii, Poliţiştii), pentru care soluţia muşamalizării este calea cea mai sigură în afaceri de corupţie.

Lui Başar îi plac spaţiile largi şi deschise, pentru că aşa are posibilitatea să domine, să impresioneze, să blocheze spectatorul. Spaţiul de joc e marcat încă de la intrarea în Teatru; spectatorii sunt ghidaţi de poliţişti îmbrăcaţi în alb (imaculați!) pe un traseu care ocoleşte „cadavre“ învelite în saci de plastic. Suntem martorii unui eveniment despre care încercăm să aflăm adevărul, însă informaţia e servită doar pe jumătate, şi atunci sub o peliculă de poleială. Decorul (McRanin) – interiorul instituţiei publice –, îmbrăcat în staniol, e rece, impersonal, caracterizând lumea pe care o denunţă Dario Fo.

Sebastian Marina (actor al Teatrului „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe) face un tur de forţă lăudabil: de la întruchiparea nebunului, la revoluţionarul justiţiar, judecător şi papă, el este interpretul complex al unei bufonade pe ritmuri de rock.

Să înceapă scandalul! Corupţia nu ocoleşte înalte scaune judecătoreşti, bisericeşti sau chiar papale. Reacţiile exagerate nasc măşti-caricatură, pe care dramaturgul le schiţează din text şi care se regăsesc în viziunea regizorală, jocul actorilor şi coregrafie (Hugo Wolff). Başar cunoaşte tehnica burlescului şi se foloseşte inteligent de ea; animat de spiritul de frondă, canalizează energiile actorilor astfel încât se nasc excepţionale situaţii bufe. Interpreţii cântă, dansează, fac faţă la un nivel ridicat întregului „circ" alimentat cu multă adrenalină. E o „nebuneală" cu stil, în care se mai remarcă Adrian Anghel înfăţişând caricatura unui *Comisar Sportiv*, Cătălin Mareş în prototipul *funcţionarului fără identitate*, Doru Presecan în interpretarea omului cu funcţie blazat, imoral şi amoral (*Chestorul*), Antonia Micu în tânăra *Jurnalistă* care luptă pentru libertatea presei.

Cu *Moartea accidentală a unui anarhist*, Kemal Başar aderă la o versiune diferită a umanităţii, în care demnitatea, onoarea, iubirea se menţin numai într-un cadru democratic adevărat. Stringentă devine pentru el păstrarea libertăţii, tradusă prin apelul la muzica rock (cântă live trupa QUAS). Regizorul o face hotărât şi cu o plăcere seducătoare, aşa încât nu te poţi abţine să nu spui că Başar iubeşte rockul, libertatea şi adevărul.

Teatrul „Tony Bulandra" din Târgovişte & Teatrul de Artă din Deva – Moartea accidentală a unui anarhist **de Dario Fo. Regia: Kemal Başar. Scenografia: Mc Ranin. Coregrafia: Hugo Wolff. Muzica originală: QUAS. Light design: Yuksel Aymaz. Regizor secund: Daniel Ionescu. Cu: Sebastian Marina, Doru Presecan, Cătălin Mareş, Adrian Anghel, Antonia Micu, Răzvan Vicoveanu, Lavinia Pop Coman, Lăcrămioara Bradoschi, García Mario Valdelvira. Data reprezentaţiei: 12 octombrie 2013.**

Ion PARHON

Tinereţea unei poveşti celebre

Cu puţin timp în urmă, ca o coincidenţă plină de semnificaţii, Teatrul „Ţăndărică“ din Bucureşti a cunoscut bucuria de a fi obţinut atât Premiul pentru cel mai bun spectacol în Festivalul Internaţional „Puck“ de la Cluj-Napoca, prin *Cei trei purceluşi*, în regia lui Traian Săvinescu, cât şi Premiul pentru cel mai bun spectacol rezervat adulţilor, cu *Candide*, în regia lui Cristian Pepino, în Festivalul internaţional de comedie (prima ediţie) de la Teatrul „Nottara“. Faptul dă seama de bipolaritatea preocupărilor şi de varietatea opţiunilor repertoriale, încredinţate unor diferiţi şi iscusiţi directori de scenă, prin care teatrul condus de Călin Mocanu îşi sporeşte şi aria de cuprindere a spectatorilor şi temeiurile de prestigiu profesional. Acest lucru îşi află întruparea şi prin noua premieră de pe această scenă, cu ***Frumoasa din pădurea adormită***, după povestea veche de mai bine de trei secole a nu mai puţin celebrului autor francez Charles Perrault, cunoscut şi ca autor de poeme, dar preţuit, mai ales, pentru istorioarele, dedicate foarte tinerilor cititori şi inspirate din universul folclorului.

Adaptarea şi montarea spectacolului îi aparţin lui Mihai Gruia Sandu, actor, profesor şi regizor care şi-a început cariera chiar aici, la „Ţăndărică“, unde, nu de mult, a pus în scenă şi *Povestea celor trei purceluşi*, iar noua versiune după textul lui Ch. Perrault beneficiază de muzica antrenantă concepută de Mircea Florian şi de scenografia Sandei Mitache, cu concursul asistentei scenografe Emilia Furduiu. Apreciat la rândul său atât în zona teatrului „celor mari“, unde un spectacol ca acela cu *Mă tot duc*, realizat împreună cu Oana Pellea, s-a remarcat pe nu puţine scene din ţară şi străinătate, dar şi prin montările adresate copiilor, Mihai Gruia Sandu ne-a oferit totodată câteva mărturii competente ale profesionalismului său pe tărâm pedagogic şi regizoral, aşa cum au fost şi spectacolul de la UNATC cu *Elixirul*, realizat cu masteranzii de la „arta actorului“ şi premiat la Gala Absolvenţilor sau acel fermecător workshop găzduit cu doi în urmă de Teatrul „Ţăndărică“, inspirat, după propriile sale cuvinte, din „arta pe cât de veselă, pe atât de serioasă, de complexă şi de generoasă a clovnilor“. Acestea dau seama de puternica atracţie a ludicului din preocupările acestui om de teatru, ocolit de neobosiţii „artizani“ ai unei publicităţi tot mai puţin compatibile cu ideea de valoare, la care se adaugă luminozitatea atitudinii sale faţă de propriile creaţii, menite să prilejuiască prinos de spirit, de zâmbet şi de bucurie.

Atributele personalităţii sale artistice se fac simţite în chip limpede şi de această dată, în spectacolul cu *Frumoasa din pădurea adormită*, unde asistăm la o sprinţară „decodificare“ a uneia dintre cele mai cunoscute poveşti intrate în repertoriul universal al teatrului pentru copii, săvârşită acum cu farmec nesofisticat şi mult umor, alături de care se întrevăd şi accente lirice sau dramatice. Iar pentru că am amintit de acea „bipolaritate“ din năzuinţele programatice ale scenei de la „Ţăndărică“, trebuie spus că şi în această producţie „pentru copii“, efortul regizorului de a capta interesul şi emoţia micilor spectatori ne dezvăluie adeseori, odată cu voluptatea rimelor, câte ceva din arsenalul mijloacelor ce definesc jocul şi joaca actorilor, relaţia lor vie cu personajele şi cu cei din sală.

Spre deosebire de spectacolele în care păpuşa este vedeta incontestabilă a discursului scenic, iar actul mânuirii reprezintă principalul examen profesional, aici, regizorul optează hotărât pentru valorificarea disponibilităţilor interpretative ale actorilor, exersate în mod complex, prin mişcare, mimică şi gest, prin cântec şi dans, fidelitatea faţă de text fiind uneori „trădată“ în chip benefic de conotaţii ironice sau autoironice la adresa eroilor şi a situaţiilor de joc, sau de savuroase momente

Gabriel APOSTOL și Ana Maria BĂLESCU

interactive, marcate de participarea energică şi energizantă a micilor spectatori. Putem afirma că interpreţii răspund cu har şi cu manifestă satisfacţie acestor imperative gândite de regizor, spectacolul se impune prin cursivitate şi omogenitate, iar personajele găsesc repede drumul spre inima şi reacţiile de o cuceritoare spontaneitate ale publicului care a onorat în număr impresionant această nouă premieră a Teatrului „Ţăndărică", veritabilă „uvertură" la Festivalul Internaţional de Animaţie, din luna noiembrie. Atât Gabriel Apostol, în rolul de maximă solicitare al povestitorului, secundat cu aplomb şi haz de Viorel Ionescu (*Prinţul*) şi de Alexandru Neculcea (un tânăr din „trupă"), cât şi cele trei interprete din miezul acestei poveşti, Alina Teianu (*Zâna cea bună*), Ilona Hrestic (*Zâna cea rea*) şi Ana Maria Bălescu (*Prinţesa*) oferă în scenă premisele convingătoare ale succesului, prin partituri semnificative pentru palmaresul lor profesional. Şi „zânele" şi „prinţesa" fac dovada unui joc alert şi viu colorat, la farmecul lor personal adăugându-se o binevenită exuberanţă, expresivitatea mimicii şi a gestului, sau antrenantele pasaje muzicale *live*. Mai puţin izbutite în spectacol au fost însă unele „identităţi" încredinţate manechinelor, în frunte cu acel inert „cuplu regal", vorbele regelui fiind foarte greu de receptat drept replici bine personalizate. Cred că noua producţie de la „Ţăndărică" se va instala confortabil şi pentru mult timp pe „afişul" teatrului prin adresabilitatea lui largă în rândul publicului foarte tânăr şi, de ce nu, prin însăşi tinereţea lecturii scenice efectuată de un om de teatru cu sufletul mereu tânăr.

Teatrul „Ţăndărică" – Frumoasa din pădurea adormită**, adaptare după Charles Perrault. Regia şi scenariul: Mihai Gruia Sandu. Scenografie şi costume : Sanda Mitache, asistent scenografie: Emilia Furduiu. Muzica : Mircea Florian. Cu: Alina Teianu, Ana Maria Bălescu, Ilona Hrestic, Gabriel Apostol, Viorel Ionescu, Alexandru Neculcea. Data premierei: 24 octombrie 2013.**

TELEVIZIUNEA ROMÂNĂ

Mircea MORARIU

Albastrul de Hedda

Nu ne vin prea adesea veşti bune de la Televiziunea Română, instituţie aflată nu doar în criză financiară, ci şi în una identitară. Ambele grefate pe o profundă criză morală pe care i-a fost imposibil instituţiei să o soluţioneze de 23 de ani încoace.

Tocmai de aceea nu poate decât să ne bucure ştirea, transformată între timp în realitate, că odată cu intrarea în grila de toamnă-iarnă 2013–2014, ceva cu adevărat bun se va întâmpla în instituţia din Calea Dorobanţi. E vorba despre o *regăsire.* Regăsirea teatrului de televiziune. Mai exact, în fiecare luni seara, pe programul 2, la oră fixă, 20.10, TVR ne va prilejui întâlnirea cu un spectacol de teatru. E vorba fie de producţii proprii, realizate în studio ori în formulă de *teleplay* cu filmări exterioare, fie de preluări ale unor montări semnificative, cu valoare certificată, ale unor Teatre din ţară. Ni se promite o selecţie riguroasă, ni se făgăduieşte consecvenţă. Premierelor li se vor alătura, firesc, spectacolele de arhivă, unele cu valoare de patrimoniu.

Ceea ce s-a întâmplat până acum – mai puţin demarajul ratat din cauza înlocuirii fără avertisment şi fără scuze ori explicaţii a unui spectacol de teatru cu transmisiunea unui meci de tenis de masă – mă determină să dau crezare promisiunilor. Şi să îmi permit luxul de a nutri speranţe. Cu atât mai mult cu cât eu personal datorez imens, în formarea mea ca spectator, teatrului TV.

La *Casa de producţie* din TVR, ale cărei sarcini editoriale vizează nu doar teatrul ci şi filmul de televiziune, există, fără doar şi poate, disponibilitate pentru dialog, se caută titluri, se citesc piese, se poartă negocieri, deloc uşoare, fie cu autorii, fie cu teatrele. Sigur e că s-a ieşit din starea de neputinţă, mai degrabă simulată ori leneşă decât reală, şi s-a depăşit *nevrerea.* Totul e ca bunul obicei să se permanentizeze.

Cândva, în octombrie, mi-a fost dat – ne-a fost dat – să regăsim, cu firească emoţie, cu bucurie şi cu nostalgie necenzurată, un generic vechi. Nu ştiu precis de când datează – din anii '70, din anii '80? –, dar faptul că s-a făcut apel la el are, fără doar şi poate, o valoare simbolică. Nu doar una sentimentală, ci şi aceea a unui angajament. Acela că instituţia din Calea Dorobanţi va încerca, măcar în domeniul teatrului, să reînnoade, dar să şi îmbogăţească, o tradiţie.

După un spectacol de arhivă – un spectacol-reverenţă la adresa uneia dintre imensele actriţe ale teatrului românesc, cel cu *Regina Mamă*, cu Olga Tudorache în rolul principal feminin –, iată că a venit şi momentul primei premiere. Cu un titlu care obligă, dar care implică şi o serie întreagă de riscuri: *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen.

Habar nu am dacă lucrurile stau chiar aşa cum îmi place mie să cred că stau. Dar opţiunea însăşi pentru o piesă din marele repertoriu, pentru o scriere a dramaturgului norvegian, mă lasă, pe mine cel puţin, să intuiesc încă o semnificaţie simbolică. Numărându-mă printre acei – cred, mulţi – telespectatori care au ajuns să le placă teatrul poate în primul rând datorită spectacolelor difuzate cândva, săptămână de săptămână, marţea, de *Teatrul de televiziune*,

Ilina GOIA și Ana Ioana MACARIA

Ilinca GOIA și Adrian TITIENI

nu pot să nu îmi reamintesc că Televiziunea Română are în palmaresul său câteva foarte bune spectacole ibseniene, dintre care enumăr – ajutat de propria-mi memorie, dar şi de cartea lui Constantin Paraschivescu, *Exploratori la polul visului - Teatrul naţional de televiziune prezintă...* – montări precum *Raţa sălbatică* (1965), *Micul Eyolf* (1972), *John Gabriel Borkman* (1972), toate în regia lui Petre Sava Băleanu, sau, după o lungă pauză, *Stâlpii societăţii* (1988), spectacol în serial, regizat de Dan Necşulea.

Pariul regizorului Dominic Dembinski, care a optat pentru *Hedda Gabler,* e unul cu însemnată, cu ridicată, miză. Un pariu de mare curaj. Şi nu numai prin raportare la istoria spectacolelor cu piese ibseniene produse de-a lungul anilor de Televiziunea Română. Ibsen e un dramaturg dificil. Unii socotesc – total greşit, după părerea mea – că ar fi şi niţeluş cam *inactual.* Alţii operează cu un fel de *tranzitivitate meteorologică* şi cred că, dacă Norvegia e o ţară nordică, cu o climă rece, atunci de bună seamă că ar fi neapărat obligatoriu ca şi personajele din piesele lui Ibsen să fie reci, distante, scrobite, cu acţiuni mereu controlate, de robot, cvasineomeneşti. În fine, exegeza literaturii dramatice ibseniene a acreditat ideea că *Hedda Gabler*, piesa la care s-a oprit Dominic Dembinski, ar fi una de rangul al doilea, plictisitoare, lentă, previzibilă, cu acţiuni puţine şi vorbe multe.

Regizorul spectacolului de teatru TV de acum a respins categoric toate aceste prejudecăţi. Şi pentru el, ca şi pentru Andrei Şerban, cel ce a montat acum aproape doi ani acelaşi text, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, *Hedda Gabler* e o comedie tragică. A cărei eroină e, după cum bine observa undeva Martin Esslin, *o personalitate profund frustrată.* Marcată, înfrântă, condamnată de frustrări ce îşi află originea undeva, în copilărie şi în educaţia primită de la tatăl său, defunctul general Gabler, *ideologul* tuturor acţiunilor sale. Dembinski actualizează, în bună măsură, acţiunea piesei, mutând-o cândva, după sfârşitul celui de-Al Doilea Război Mondial şi făcând din general un fost ofiţer, îmbătat de ideologia nazistă şi de falsul cod al onoarei stipulat de aceasta. Generalul Gabler dobândeşte în spectacol nu doar o *imagine statică*, nu se limitează a însemna numai o fotografie, ci capătă prezenţă, carnaţie, datorită recursului la *flashback* şi graţie contribuţiei actorului Valentin Popescu.

În bună parte din cauza trecutului, ghemul de complexe care e Hedda – excelent interpretată de Ilinca Goia – e o fiinţă nevrotică, necondiţionat arici, din momentul în care trebuie să îşi revadă soţul, căruia îi refuză nu doar atingerile, ci şi vorbele, până în cel al dramaticei, al *artisticei* sale ieşiri definitive de pe scena vieţii. Reamintesc, în context, că marele Camil Petrescu o socotea pe Hedda „o estetă cu un sfârşit neronian".Totul o enervează pe Hedda Gabler la vederea lui Jörgen. Micimea lui, infantilitatea, aspiraţiile lui socotite minore, miopia, veşnicul caraghioslâc al apariţiilor lui, mediocritatea sa cvasirecunoscută (mai cu seamă în raport cu Ejlert Lövberg), invidiile lui epidermice, legătura sa cvasiplacentară şi nefiresc prelungită cu propriile mătuşi (fapt relevat în montare iarăşi graţie *flashback*-ului. Umanitatea sa mediocră, riguros concentrată în jocul măsurat, bine dozat, plasând personajul într-un ridicol eficient, deloc exagerat, se datorează titularului rolului: actorul Adrian Titieni.

O mai irită pe Hedda apariţiile, chiar de ea provocate, ale doamnei Elvsted. O deranjează feminitatea ei. O complexează părul ei bogat, admirat de toată lumea. Tocmai de aceea, cel mai adesea Hedda Gabler are părul acoperit ori poartă peruci. Teama ei de „lumina solară ori de parfumul îmbătător" (evocată de

Ilinca GOIA și DEMETER András

Ion Vartic) şi vocaţia ei pentru haine lipsite de orice fantezie devin încă şi mai exacerbate în prezenţa Theei, energic, viu jucată de Ana Ioana Macaria – o femeie adevărată, înveşmântată în culori vii (costume: Nicoleta Petrovici), complementare culorilor decorului preponderent în albastru, creat de Gheorghe Raszovski. Un decor al cărui rost e acela de a sugera de la început că locul în care ar urma să trăiască o viaţă Hedda e un spaţiu ostil, nefiresc pentru însuşi felul de a fi al protagonistei.

Dacă întâlnirile cu Jörgen, cu Thea, cu *Juliane Tesman* (rol în care Rodica Popescu Bitănescu are apariţii notabile, din care au fost evacuate cu grijă toate autocitările „râzăreţe" de extracţie revuistică) o enervează pe Hedda, compania *judecătorului Brack*, fiinţă malefică, programată să facă rău, să stimuleze şi să provoace răul (Demeter András), ori a histrionicului *Ejlert* (un bun Hamlet de provincie, în interpretarea colorată, policromă a lui Claudiu Bleontz), îi relevă acesteia „irepresibila atracţie spre trăirea orgiastă" (Ion Vartic). Concretizată în surprinzătoare, în neaşteptate, în contradictorii accese de vitalitate, în bucurii exaltate, în dansuri bizare. Toate, înţelese ca preludii ale *terminatului frumos*, teoretizat şi pus în practică de generalul Gabler şi reiterat în chip fatal de fiica acestuia.

Televiziunea Română, Casa de producţie – Hedda Gabler **de Henrik Ibsen. Regia: Dominic Dembinski. Decorul: Gheorghe Raszovski. Costumele: Nicoleta Petrovici. Imaginea: Aurel Piţigoi. Montajul: Judith Georgescu şi Constantin Marciuc. Cu: Ilinca Goia, Adrian Titieni, Demeter András, Claudiu Bleontz, Rodica Popescu Bitănescu, Ana Ioana Macaria, Ruxandra Sireteanu, Valentin Popescu. Data premierei: 4 şi 11 noiembrie 2013.**

La filmări

Mircea MORARIU

Salvarea prin sinucidere

La sfârşitul lunii septembrie a anului 2012 vedeam, la Sala Studio a Teatrului Naţional din Târgu Mureş, un foarte bun spectacol cu o nouă piesă a Alinei Nelega: ***Efectul Genovese***.

Titlul i-a fost inspirat autoarei de termenul folosit de dicţionarele de psihologie socială spre a defini fenomenul în conformitate cu care martorii unui moment de agresiune individuală sau colectivă refuză implicarea, rămân pasivi, nu intervin, dar nici măcar nu alertează autorităţile – printr-un simplu telefon – spre a veni în sprijinul victimei. Cu toţii aşteaptă reacţia altcuiva. Respectivul fenomen/sindrom a fost denumit astfel după ce, cândva, în anul 1964, tânără Kitty Genovese, aflată într-o situaţie-limită, nu a beneficiat de ajutorul celor din apropiere ce ar fi putut fi salvator.

În cronica la spectacolul târgumureşan (cronică publicată în nr. 11–12/2012 al revistei *Teatrul azi*), apreciam că Alina Nelega a scris o dramă puternică, de mare şi elaborat rafinament psihologic. O dramă despre comunism şi Securitate, despre imposibilitatea de a şterge cu buretele nu doar răul colectiv comis de o ideologie criminală cu aspiraţii milenariste şi de o instituţie inventată pentru ca, prin teroare, să impună şi să menţină concretizarea ideologiei criminale cu pricina, ci şi răul individual. Un rău ce se manifestă diabolic peste timp, chiar şi atunci când credem ori ne iluzionăm că el ar trebui să fie de domeniul trecutului. Că e demult depăşit. Un rău ce îi poate afecta retroactiv nu doar pe contemporanii săi, ci şi pe cei care

Oana ȘTEFĂNESCU și Nicoleta LEFTER

ajung în contact cu el la multă vreme după ce acesta se considera a fi consumat. Consumat, dar nu decontat. Şi cu atât mai puţin eradicat. De cei ce află printr-o întâmplare că respectivul rău s-a cuibărit, şi-a făcut loc, le-a măcinat familia ori şi-a recrutat instrumente de acţiune din rândul unor fiinţe extrem de apropiate. Fiinţe care poate că ar fi vrut să îl mărturisească, să îl izbăvească, dar s-au lovit de opacitatea, de rezistenţa, de indiferentismul semenilor căzuţi şi ei pradă efectului Genovese. Semeni ce au refuzat să le asculte spovedania.

Tot în cronica sus-menţionată, îmi exprimam speranţa, dar şi convingerea, că piesa Alinei Nelega – piesă ce a beneficiat de o prielnică lansare, graţie unui spectacol pe măsură – va avea parte şi de alte reprezentări scenice.

Nu ştiu ca, până la momentul în care scriu aceste rânduri, speranţa mea să se fi împlinit datorită iniţiativei vreunui teatru. Ea a căpătat însă o neaşteptată şi împlinită concretizare într-un film de televiziune, film scris şi regizat de Jon Gostin şi datorat Casei de producţie recent înfiinţată în TVR.

Scenariul lui Jon Gostin îşi asumă o seamă de libertăţi, prin raportare la piesa Alinei Nelega. Fără ca prin aceasta să îi sacrifice esenţa. Scenariul şi filmul rezultat continuă, asemenea piesei, să fie preocupate de frământările personajelor mature, de tribulaţiile lui Silviu şi ale Adinei, surprinşi în multiplele lor ipostaze de martori, de protagonişti, dar şi de victime ale răului mai-sus-menţionat. De felul în care cei doi s-au acomodat şi au coabitat cu respectivul rău. De modul în care acesta aproape că a ajuns să le anihileze simţul moral.

Fireşte, Adina, femeia a cărei carieră de pianistă a fost compromisă de un moment de răzvrătire, operativ şi drastic contracarat şi lichidat de agenţii Securităţii, e şocată să afle că propriul soţ a dat note informative despre ea. Însă şocul e poate nu anihilat, ci

Nicoleta LEFTER

temperat, de dorinţa femeii de a reveni la previzibil, la băltire, la calm – un calm înăbuşitor, depersonalizant, care lasă totuşi impresia că oferă garanţia vieţii fără surprize şi fără accidente. *Adina* – cu drama, cu tragedia, cu înfrângerile, cu laşităţile, cu amăgirile ei – e subtil, policrom interpretată de excelenta actriţă care e Oana Ştefănescu.

Oarecari remuşcări, griji şi îngrijorări are şi *Silviu*, cel ce şi-a plătit intrarea şi succesul în cariera de gazetar prin note informative şi delaţiuni. Dar versatilitatea dobândită în timp – o versatilitate dublată de o chimie sufletească mai puţin complicată, de o personalitate mai frustă, de o viclenie a adaptării la orice, aşa cum apar ele în interpretarea lui Niculae Urs – îl face să treacă ceva mai uşor peste şocul reîntâlnirii cu trecutul. Şi să creadă că şi acum, ca şi în trecut, totul se aranjează.

În dubla lui calitate, de scenarist şi de regizor al filmului, Jon Gostin e însă încă şi mai preocupat de ceea ce se întâmplă cu adevărata victimă. Cu tânăra Silvana, devenită personajul principal al filmului. O *Silvană* copleşitor, impecabil interpretată, printr-un efort de maximă interiorizare, de Nicoleta Lefter. Silvana nu e doar o justiţiară, nu e doar o iacobină, adversară a oricărui compromis. Nu e numai fiica intrată în război cu proprii părinţi. Nu e pur şi simplu persoana dornică să lichideze rapid şi radical toate conturile cu trecutul, indiferent cât de mare ar fi preţul ce ar trebui plătit pentru asta. Silvana e un amestec de fragilitate şi de hotărâre. Iar când cel pe care îl socotea a-i fi alături, tânărul gazetar Peter (într-un rol redus ca dimensiune, Vlad Logigan semnează o evoluţie de excepţie) o trădează, o „vinde" la propriu, în numele unei viitoare cariere fulminante, dând semne că nu e altceva decât o copie la indigo a laşităţilor lui Silviu, Silvanei nu îi mai rămâne decât sinuciderea. Sinuciderea, ca ieşire din Infernul singurătăţii şi al indiferentismului.

Televiziunea Română, Casa de producţie – Efectul Genovese**, după piesa cu acelaşi titlu de Alina Nelega. Scenariul şi regia: Jon Gostin. Manager de proiect: Ruxandra Ţuchel. Director de imagine: Silviu Andrei. Editor de imagine: Cosmin Găleată. Editor de sunet: Cristian Rădulescu. Decorurile: Ovanez Papazian. Costumele: Nicoleta Petrovici. Cu: Nicoleta Lefter, Oana Ştefănescu, Niculae Urs, Vlad Logigan, Viviana Alivizache, Paula Grigoriţă, Mihai Răzuş, Gheorghe Lungoci. Data premierei: 25 noiembrie 2013.**

Irina ZLOTEA

„Grand Prix Nova"

În 1929, Radiodifuziunea Română a emis în eter pentru ascultătorii români primul spectacol radiofonic, *Ce ştia satul* de Ion Valjan. La 84 de ani de la acest eveniment, cu sprijinul URTI (Uniunea Internaţională de Radio şi Televiziune) şi sub înaltul patronaj al Alteţei Sale Regale Principesa Margareta a României, Radio România Cultural ne-a oferit prima ediţie a **Festivalului Internaţional de Teatru Radiofonic „Grand Prix Nova“**. Competiţia a durat şase zile de audiţii, de prietenie şi distincţie, alături de invitaţii care au venit cu entuziasm să inaugureze cel mai tânăr eveniment din domeniu.

Preşedintele juriului, Nils Heyerdahl (fostul director al Departamentului de teatru din cadrul Radiodifuziunii Norvegiene), alături de regizoarea Ilinca Stihi, regizorul Alexandru Darie, directoarea departamentului de teatru în cadrul BBC – Alison Hindell – şi directorul Festivalului Internaţional „Prix Marulić“ organizat de HRT (Croaţia) – Ljubo Pauzin –, au audiat aproape 50 de producţii din toată lumea, în căutarea câştigătorilor pentru cele două categorii ale competiţiei: **Short Form** şi **Drama**.

Încă din prima zi, în cadrul discuţiilor postaudiţii, juriul a decis să facă cunoscute celor prezenţi criteriile de evaluare aplicate spectacolelor ascultate: încerca să stabilească atuurile producţiilor, analiza calitatea scenariului şi modul de utilizare a resurselor sonore, urmărea relaţia emoţională ce se stabilea cu ascultătorul. Totuşi, accentul a căzut pe gradul de inovaţie pe care partiturile teatrale îl aduceau, acest criteriu identificându-se cu obiectivul Festivalului „Grand Prix Nova“: acela de a descoperi cele mai noi metode de a crea teatru radiofonic. „We represent a genre that is threaten. We lose listeners and there is young public that doesn't know that radio drama even exists. The problem is how we catch their attention“[1] – ne spunea Nils Heyerdahl. Din păcate, puţine spectacole s-au putut înscrie la categoria inovativ: „Exact în acelaşi fel se făceau spectacole şi în anii '60“ – a constatat unul dintre invitaţi. Pe de altă parte, nu s-au putut contesta frumuseţea poveştilor şi execuţia impecabilă ale multor producţii participante. Dar, desigur, cei mai buni au luat aurul, argintul şi bronzul:

SHORT FORM / Bronz / *iota mikro* (Belgia/Rwanda)

Autoarea Aurélie Lierman îşi descrie spectacolul ca fiind „certificatul sonic al naşterii sale“[2], în lipsa celui formal. Nu există text, şi nici poveste. Ne este prezentată o colecţie de sunete înregistrate în localitatea natală a autoarei – lângă vulcanul Karisimbi, în Rwanda. Ascultând *iota mikro*, am călătorit printre amintiri, privind lumea printr-un caleidoscop. Ajungi să simţi căldura soarelui, să miroşi pământul uscat, să vezi copiii jucându-se, să mergi pe străzile gălăgioase, să cunoşti oamenii– dar totul într-un ritm pulsatil, la intensitatea acelor bătăi de inimă care se aud de-a lungul spectacolului, fuzionând dramatic cu zgomotele locului. Fără să cunoşti parcursul existenţei lui Aurélie, dar ascultându-i lucrarea, percepi dorul, bucuria, teama, melancolia şi, mai ales, dragostea care o leagă de *acasă*. *iota mikro* este o experienţă auditivă dintr-o perspectivă personală emoţionantă.

---

[1] „Reprezentăm un gen ameninţat. Pierdem ascultători. Şi există un public tânăr, care nici măcar nu ştie că există teatru radifonic. Problema este cum le captăm interesul.“

[2] „My sonic birth certificate.“

SHORT FORM / Argint / *Vai, sărmanul tată* de Petre Barbu (Radio România)

Fiul (Vlad Ivanov) se întoarce la mormântul *tatălui* (Dan Condurache), pentru înmormântarea de şapte ani. Deshumarea devine un spectacol în sine, prin contrastul dintre ridicolul situaţiei (*groparul*, interpretat cu umor de Dan Tudor, întârzie, dar atunci când ajunge se arată un „om pus pe treabă“) şi starea elegiacă a fiului, căruia îi revin în minte citate din *Hamlet* („Vai, sărmanul Yorick! Ce Yorick? E craniul lui tata, negru, mare şi holbat, ascuns într-o faţă de pernă. Pe faţa asta de pernă am plâns când te-ai prăpădit, tată.“). Regia artistică îi aparţine lui Attila Vizauer, care a optat pentru un *spaţiu sonor* realist. Astfel, avem un cadru-reper pentru a susţine întrepătrunderile dintre dialogul cu groparul, gândurile fiului şi amintirile sale. Ultima întâlnire dintre tată şi fiu răscoleşte un ultim reproş şi o vorbă nespusă. E frig afară, cimitirul e gol, ciorile croncănesc în fundal, iar tatăl este un bufon care a murit de mult.

SHORT FORM / Aur / *Glagoljon* (HRT – Radio Croaţia)

Într-o lume deschisă globalizării, limba devine vehicul şi impediment pentru comunicare. Superficialitatea contemporaneităţii transformă cuvântul în instrument şi îl dezbracă de semnificaţie. Dar tocmai aşezarea vieţii într-un Turn Babel modern i-a provocat pe autorii Stephanie Jamnicky şi Zoran Sajko să lucreze la acest proiect sonor. S-au jucat cu posibilităţile comunicării şi au ales alfabetul glagolitic, inventat de Konstantin Kiril, în secolul IX, ca mijloc de exprimare. Fiecare literă are o semnificaţie proprie, astfel încât – ordonate – ar formula fraza: „Cunosc literele, aşadar pot spune cât de bine este să trăieşti pe întregul Pământ şi (pot spune) ce gândesc oamenii. Despre pacea noastră interioară pot vorbi cuvintele noastre.“[1] 23 de persoane (copii, tineri, bătrâni şi oameni de radio) au fost înregistraţi pronunţând în limba maternă – croată, slovacă, slovenă, engleză, germană, spaniolă, italiană, franceză, norvegiană, suedeză, finlandeză, hindusă, bulgară, română, poloneză, maghiară şi rusă – alfabetul şi propoziţia pe care acesta o formează. Fără fir narativ, *Glagoljon* propune un exerciţiu de comunicare. Deşi limbajul ales este puţin cunoscut ascultătorului, el se preocupă mai puţin de *vorbe* şi îşi concentrează atenţia asupra mesajului, care i se transmite prin diferite tonalităţi, accente şi ritmuri. Literele sunt şoptite, strigate, bâlbâite sau cântate. Sunt redate stări şi situaţii, fără ca limba să constituie o piedică. Mai puţin intim decât precedenţii câştigători, *Glagoljon* câştigă Aurul tocmai datorită deschiderii către una dintre crizele noastre comune: găsirea unui mijloc de a restabili conexiuni cu ceilalţi.

DRAMA / Bronz / *Peccata mortalia* (Austria)

Provocator prin alăturările de idei, *Peccata mortalia* atrage ascultătorul şi îi captează atenţia prin observarea lucidă a realităţii. Autorul spectacolului, Petschinka, reuşeşte să îmbine realul cu situaţia imaginară, liricul cu brutalul. Montează înregistrările unor evenimente istorice cu fragmente din emisiuni de ştiri, cu dialoguri suprarealiste. Aşază în aceeaşi compoziţie sonoră un fragment cântat de Maria Callas, o melodie a trupei „Portishead“, alături de rugăciuni ale călugărilor ruşi şi de exploziile din atacurile armate din Irak. „Ce este în ziua de azi un păcat de moarte?“ – ne întreabă autorul. Tentativa unui răspuns este chiar acest spectacol, alcătuit din opt părţi (o introducere şi, apoi, câte un capitol pentru fiecare păcat de moarte). Spre exemplu, desfrânarea este reprezentată printr-un episod masochist, în care un răpitor îi povesteşte victimei sale cum o va filma în timp ce aceasta va fi ucisă şi violată. Fragmente din discursul lui George Bush despre încetarea ostilităţilor din Irak, întrerupt de muzică de saxofon, împuşcături şi ştiri de ultimă oră despre ultimele violenţe din teritoriul irakian, compun fragmentul despre mândrie. Contrastele şi disonanţele acestui spectacol îl înscriu în categoria *love or hate*, stârnind într-un fel sau altul ascultătorul.

---

[1] „I know the letters so I can talk how good is to live on the whole planet/earth and how people think. About our inner peace can speak our (strong) words.“ (Varianta în engleză a frazei, notată în fişa de prezentare a spectacolului)

DRAMA / Argint / *The Startling Truths of Old World Sparrows* (BBC Radio)

Textul Fionei Evans prezintă, sub forma unui jurnal înregistrat, poveştile a trei bătrâni ajunşi la vârsta de 80 de ani, de-a lungul aceleaşi zile lungi de iarnă. Rhoda locuieşte singură. Azi îşi aşteaptă fiicele şi nepoata, care vin de departe (prin ninsoare), să petreacă împreună aniversarea ei. Femeia trebuie să îşi înfrunte boala, anxietăţile şi atacurile de panică, de-a lungul unei zile care pare mai lungă ca niciodată. Stan o are doar pe soţia sa, care este paralizată în urma unui accident cerebral. El o îngrijeşte, o protejează – pentru că încă mai poate... sau trebuie să poată. Iar Ron este imobilizat la pat şi locuieşte singur. Primeşte îngrijiri de la infirmierele care vin la el acasă, de câteva ori pe zi. De obicei îl schimbă, îi dau medicamentele, îl ajută; dar uneori uită de el... Pateticul unor astfel de poveşti este înlăturat de ideea inspirată a regizoarei Paulina Harris, care a decis ca de poveştile să fie citite de copii. Iniţial şocat de această neaşteptată convenţie, ascultătorul intră în joc. Interpretarea candidă a copiilor distanţează spectatorul de personaje, pentru a elimina prejudecăţile privind bătrâneţea. Ea deschide posibilitatea unor multiple interpretări. În acest spectacol, putem vorbi despre întoarcerea la începuturi, despre prospeţimea spiritului, despre frică şi neputinţă – care nu sunt specifice unei anumite vârste – şi despre nesfârşita nevoie de a avea pe cineva alături.

DRAMA / Aur / *Faust Song of the Sun* (Germania)

„Toţi suntem Faust" – ne spune Werner Fritsch, în poemul său audio. Predominat de monologuri dense şi puternic vizual, *Faust Song of the Sun* este o călătorie onirică în Rai, în Iad, pe continentele lumii. Faust străbate culturile şi timpul, şi se regăseşte în fiecare dintre noi, într-o uniune totală cu Universul. Spectacolul oferă o compoziţie bogată de sunete, iar versurile aduc o importantă încărcătură plastică, activând imaginaţia ascultătorului. Succesiunea armonioasă a episoadelor susţinute de voci melodioase şi a acelora ale personajelor cu o pronunţie distorsionată a cuvintelor dau spectatorului senzaţia că urmăreşte filmul unui vis. Tema luminii străbate întregul poem: lumina iubirii, lumina dătătoare de viaţă, lumina sufletului, lumina energiei care este emanată din corpuri ce devin distrugătoare şi se materializează într-un foc mistuitor. Razele luminoaselor stele sunt sonore, vibrează la atingerea aerului. Existenţa devine un neîntrerupt ciclu al luminii, care se transferă dintr-un punct în altul al Universului, schimbându-şi forma, căutându-şi liniştea. O privire filosofică asupra lumii, asupra iubirii şi a creaţiei, acest spectacol cere să fie ascultat o dată şi încă o dată. *Faust Song of the Sun* ar putea fi comparat cu un diamant, în care lumina se răsfrânge în zeci de raze orbitoare.

Calitate, discreţie, frumuseţe – acestea au descris prima ediţie a Festivalului „Grand Prix Nova". Totuşi, ceva a lipsit: atmosfera de sărbătoare, care ar fi fost asigurată de spectatori. Evenimentul a fost deschis publicului larg, dar, din păcate, acesta a lipsit cu desăvârşire. Însă nu din cauza profilului de nişă al Festivalului, ci mai degrabă din cauza dorinţei organizatorilor de a evita eventualele prezenţe care nu vor şti cum să primească propunerea unei astfel de experienţe. Pe de altă parte, cred că „Grand Prix Nova" trebuie să îşi împlinească imaginea, să se deschidă ascultătorilor. Repet: obiectivul său este să găsească inovaţia în teatrul radiofonic. Tocmai de aceea, cred că este potrivit ca echipa să rişte, şi să invite publicul, ca să încerce să (re)descopere *teatrul de sunet*.

Dar, până la ediţia următoare, vă invit, cu dragă inimă, să ascultaţi spectacolele participante din acest an, pe site-ul www.e-teatru.ro, unde veţi găsi şi textele lor, traduse în limba engleză. Vă urez audiţie plăcută!

CARTEA DE TEATRU

Elisabeta POP

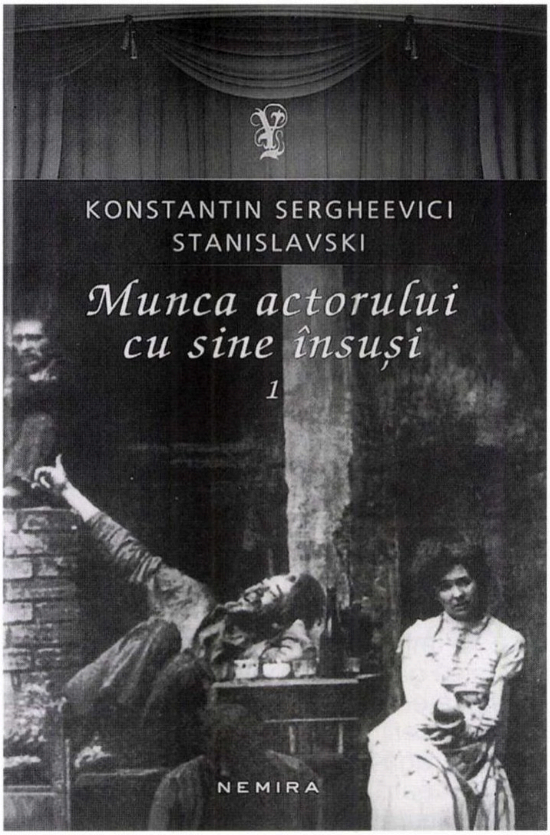
STANISLAVSKI

„În artă,
primul lucru pe care ar trebui să-l recunoaştem şi să-l înţelegem este frumuseţea."

„Actorul trebuie ori să-şi dezvolte imaginaţia, ori să iasă din scenă"

Fericită întâmplare: dorinţa expresă – încăpăţânarea, poate – a Monicăi Andronescu a dus la o nouă şi mult aşteptată apariţie editorială: cartea lui Stanislavski ***Munca actorului cu sine însuşi***. Dar ce benefică încăpăţânare...

O nouă traducere, după cea din anii '50, la noi, comandată Ralucăi Rădulescu, de la Radio-Cultural – cea cu emisiunile culturale (mai ales teatrale!) şi cu poveştile de la emisiunea de dimineaţă, „*Comment ça va*..." (Nu ştiam, nici nu bănuiam măcar, că fata aceea frumoasă şi prietenoasă, dornică mereu să-i spui o poveste, e o atât de bună cunoscătoare a limbii ruse, cu studii universitare la Moscova...)



Aşadar... iată-ne în superba sală a primitoarei Fundaţii „Löwendal" la mult aşteptata lansare, din cadrul Festivalului Naţional de Teatru. Au lăudat, pe merit, această apariţie editorială, doi actori cu merite artistice şi deopotrivă pedagogice: Bács Miklos şi Constantin Chiriac.

De ani buni, cei care lucrează în teatru ştiu că volumele lui Stanislavski se găsesc tot mai greu, chiar şi în biblioteci. Cei mai bătrâni din breaslă au crescut, ca să zic aşa, cu aceste cărţi în braţe. Poate şi datorită bibliografiei ruseşti, care ne invadase librăriile şi bibliotecile. De unde şi o oarecare indiferenţă, ca să nu spun sastiseală, faţă de tot ce venea dinspre ruşi, în rândul multora trecuţi de 40 de ani...

Asta nu înseamnă însă că actorii nu căutau cărţile unui atât de important om de teatru. Spun OM, pentru că el a fost şi actor, şi regizor, şi teoretician. Dincolo de orice alergie la sovietisme şi la comunism, mai ales, Stanislavski rămâne nu doar pentru noi, ci şi pentru europenii Vestului, pentru nordici şi pentru americani, un nume greu de ignorat, reprezentând o şcoală de teatru pe care e bine s-o cunoşti. E acesta un motiv în plus să ne bucurăm cu toţi de această apariţie şi de următoarele...

Nu puţini sunt actorii pentru care cărţile lui Stanislavski au fost adevărate biblii, studiul lor fiindu-le de mare folos în profesie. Este cam ceea ce spune şi traducătoarea, în Argumentul ei: „Acest volum nu se vrea decât un punct de plecare în căutarea, cercetarea, însuşirea sau refuzul sistemului care prinde viaţă numai în contact cu oamenii care îl abordează." Cu alte cuvinte, *pour les connaisseurs*...

Să traduci Stanislavski pare o adevărată aventură; şi poate că şi este. Iată însă că, depăşind o rezervă ce probabil i-a împiedicat pe alţii s-o facă, Raluca Rădulescu a reuşit să ne dea o traducere – aş zice – impecabilă: cu termeni teatrali la zi, într-o limbă românească corectă, cu foarte puţine greşeli, pentru cele 623 de pagini câte numără cartea.

Într-o consistentă Prefaţă, aproape un eseu, Yuri Kordonski susţine chiar că această carte nu are nevoie de nicio prefaţă, aşa încât ceea ce scrie el sunt doar nişte gânduri, nişte însemnări. Încercând să definească cumva (lucru aproape imposibil) „sistemul" – cuvânt niciodată folosit de Stanislavski –, Kordonski observă că cei interesaţi se declară mereu fie pro, fie contra. Nu e de mirare – adaug eu, citind câteva cărţi dedicate lui Stanislavski. De-a lungul timpului, acesta n-a avut puţini opozanţi, atât din rândul numelor mari – ca Meyerhold, Briusov sau Bulgakov (care, în *Romanul teatral*, îl şi ridiculizează, întruchipând un teatralist cusurgiu, purtând numele lui Ivan cel Groaznic) –, cât şi din partea unor actori – colegi de breaslă care ori n-au vrut să înţeleagă, ori n-au acceptat, metoda lui de lucru pe scenă şi pentru scenă. Ei i-au socotit metodele un set de „reguli rigide", stricte, impuse cu ostentaţie. Când, nici gând de aşa ceva! Om de teatru autentic, Kordonski atrage atenţia că „a învăţa să faci teatru înseamnă sânge, sudoare, lacrimi", aşa încât el acceptă că pot exista – există, chiar – două categorii de actori care pot ignora această carte. Din prima fac parte leneşii, cei care adoră distracţiile, pentru care munca nu se află pe primul loc; din a doua – genialii (şi n-o spune cu ironie), care, având propria lor metodă de lucru şi învăţare, nu mai au nevoie de alta. Celorlalţi, însă – spune el –, s-ar putea ca lectura cărţii să le fie de folos. Fiindcă aici sunt adunate gândurile, observaţiile şi descoperirile unui mare artist, care toată viaţa (a trăit 75 de ani: 1863-1938) a căutat neînduplecat „ştiinţa artei", încercând să-i ajute pe actorii tineri, aflaţi în căutarea inspiraţiei, să găsească „pisica neagră într-o cameră în care e beznă, şi asta nu se poate întâmpla decât dacă crezi că pisica e acolo".

Sperând poate s-o facă mai accesibilă, Stanislavski a scris această carte sub forma unui Jurnal, în care niciun personaj nu apare cu numele lui real. În schimb, recunoşti în Profesorul Arkadi Torţov pe însuşi regizorul-autor, învăţăceii fiind tineri colegi ai acestuia sau actori „în general", deşi această sintagmă va fi mult dezbătută în cercul lor artistic.

Cartea se citeşte ca o poveste. Autorul împleteşte, cu savantă iscusinţă, numeroase întâmplări de viaţă şi de teatru, exerciţii scenice, dialoguri vii, cu un fel de concluzii estetice, eseuri şi învăţături pe care le trimite spre tine în aparenţă simplu, firesc, de parcă ţi-ar răspunde unor întrebări pe care tocmai te gândiseşi să le pui. În fond, mereu se iscă alte şi alte întrebări la care eşti silit să cauţi răspunsuri, fie în alte cărţi, fie în tine însuţi. E farmecul acestei cărţi, care nu se vrea nicidecum un manual, ci mai degrabă un ghid; un fel de îndrumător blând, care te ia frumos pe după umeri şi te conduce în încăperi luminoase sau întunecoase, arătându-ţi una-alta, dar

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

lăsându-te pe tine să alegi. Asta nu înseamnă că e o lectură facilă. Nu. E atâta densitate, sunt atâtea formulări – uneori părând contradictorii –, atâtea observaţii profunde, încât adesea te vezi nevoit să revii asupra celor citite. Şi nu o dată... În fiecare pagină, în fiecare propoziţie, se ascunde – subtil – o lecţie. În fond – aşa cum observă, pertinent, Yuri Kordonski –, toată cartea este „o lecţie despre arta de a învăţa".

Este şi motivul pentru care nu voi descrie, nici măcar în treacăt, capitol de capitol, ce cuprinde volumul, ci voi alege aproape la întâmplare, oferind nişte mostre de lectură, pasaje care – eventual – să-l incite pe cititor. (Mai ales pe cel tânăr, despre care se spune – greşit, în târg – că nu mai citeşte şi că stă toată ziua cu nasul în calculator.) Nici n-aş putea altfel, fiindcă cele şaisprezece capitole cuprind atâta învăţătură, că ne trebuie ani buni s-o rumegăm cum se cuvine. Norocul meu e că, de-a lungul anilor, am tot citit din EA, în ediţia veche (până când mi-a fost... subtilizată de vreunul dintre foştii noştri studenţi; dar iată un... furt care nu m-a supărat deloc; dimpotrivă!); prin urmare, nu mi-a fost de tot străină...

Pregătirea fizică şi intelectuală a actorului, capabil apoi să întruchipeze fel şi fel de personaje – iată cea mai captivantă parte a cărţii. Cu un imens respect pentru profesie şi cu un bun-simţ remarcabil, autorul le propune tinerilor aspiranţi la această dificilă profesie, dacă vor să facă artă adevărată, în primul rând „studierea legilor naturii creatoare, cărora ei trebuie să li se supună atât în viaţă, cât şi pe scenă". Viaţa omului, viaţa noastră – crede el – e „subtilă, complexă, polivalentă"; prin urmare, cei care vor s-o... arate pe scenă, e necesar să dispună de tehnici speciale, de „inovatori serioşi". Psihotehnica va trebui să aibă capacitatea de a stimula trăirea. Cel mai important moment al creaţiei, ar fi – în accepţiunea lui Stanislavski – latura interioară a rolului, viaţa lui psihică, creată cu ajutorul procesului interior de trăire a emoţiei. Un actor trebuie să aibă, obligatoriu, imaginaţie. Cu ajutorul acestui element important, actorul poate umple nişte goluri, fie din trama piesei, fie dintr-o relaţie mai stângace a personajelor. El trebuie să simtă ceea ce interpretează. Însă, pentru a „scoate la iveală cea mai subtilă şi adesea subconştientă viaţă a naturii noastre organice, trebuie să ai un aparat vocal şi corporal extrem de sensibil şi extrem de bine antrenat, care să redea instantaneu şi precis, cu spontaneitate şi cu o fineţe extremă, cele mai subtile trăiri interioare"; altminteri – crede el –, artiştii sunt „ca lăutarii care cântă după ureche".

Yuri Kordonski exprimă plastic relaţia actorului cu personajul său: „Pentru creşterea organică a rolului, ai nevoie de cel puţin atât, şi uneori ai nevoie de chiar mai mult timp decât e necesar pentru conceperea şi creşterea unei fiinţe umane. În acest timp, regizorul ia parte la procesul de creaţie ca o moaşă."

Poate veţi zâmbi citind despre actorii meşteşugari, ce au muşchii antrenaţi pentru tehnici de interpretare mecanice. De aici până la clişeul actoricesc mecanic, la rolul declamat, la manierism în locul emoţiei autentice, drumul e scurt. Însă – observă autorul –, uneori „mari actori, din slăbiciune omenească, se coboară până la meşteşug, iar meşteşugarii se înalţă uneori la arta adevărată".

De-a dreptul pasionante sunt paginile în care Stanislavski analizează aparent banalul cuvânt DACĂ. Magia acestuia – spune el – „stă în faptul că nu vorbeşte despre un fapt real, ci doar despre ceea ce ar putea exista... dacă..." Este un cuvânt capabil să declanşeze o acţiune, să o provoace...

Păi, ia să vedem ce-ar fi dacă... dramaturgul ar schimba o situaţie dramatică cu alta, dacă regizorul ar tăia masiv din text, dând interpretări aberante unei situaţii limpezi altfel, dacă scenograful ar apela la un decor nepotrivit, dacă actorii n-ar accepta relaţiile cu alte personaje, inventând altele, dacă criticii...

Ei bine, despre ei – dacă tot am ajuns aici –, iată ce părere are marele om de teatru: „Criticul cârcotaş, la dracu' cu el! Se instalează cu plăcere în sufletul artistului care se îndoieşte în permanenţă... Criticul de doi bani vede numai răul, iar ce e bun trece pe lângă el fără să-şi dea seama. [...] Cei care monitorizează [mă rog, el o fi spus, la vremea aceea, că urmăresc!] creaţia altcuiva, să se limiteze la rolul de oglindă şi să spună cinstit, fără răutăţi: cred sau nu cred în ce văd sau aud, şi să arate care sunt acele momente care i-au convins. Mai mult nici nu li se cere..."

După care adaugă, nu fără umor: „Dacă spectatorii ar fi la fel de exigenţi [ca ei, criticii, nu ?) şi de cârcotaşi, noi, bieţii actori, n-ar mai trebui să urcăm pe scenă."

Această excepţională carte de teatru ne vorbeşte cu aplicaţie şi pasiune despre adevărul scenic, despre credinţa în ceea ce face actorul, despre relaxarea musculară, ca şi despre încordarea musculară, specifice muncii actorului, despre atenţia scenică emoţională, despre memoria emoţională, despre comunicare şi adaptare, despre atâtea şi atâtea elemente, calităţi şi aptitudini, despre starea scenică interioară, despre supratemele ascunse în piesele cu adevărat importante, dacă ştii să le citeşti, de fapt despre „bucuria şi chinurile creaţiei".

Sper să fi convins cititorii că această carte nu doar merită să fie citită, ci e nevoie să fie păstrată mereu la îndemână, fiind permanent de folos. Citind-o, nu doar în litera ei – cum se spune –, ci mai ales în spiritul ei, vom realiza (o afirmă, mai bine ca oricine, un artist inteligent şi talentat ca Yuri Kordonski) că este „o combinaţie de introspecţie, îndoială de sine, examinare scrupuloasă a propriei creaţii şi a creaţiei altora, analiză nemiloasă a greşelilor, anxietate a artistului frustrat, căutare a răspunsului corect, clipă efemeră de fericire, atunci când această clipă se întâmplă".

Pentru mine, una, această clipă a şi sosit...

Konstantin Sergheevici Stanislavski, Munca actorului cu sine însuşi. **Editura Nemira, 2013.**

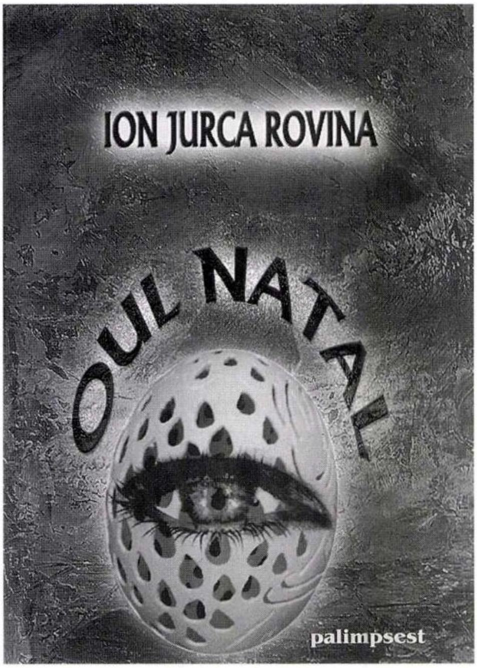
Constantin PARASCHIVESCU

Aroganţă şi sindrofie

Un volum de dramaturgie consistent, de aproape trei sute de pagini (292), publică domnul Ion Jurca Rovina la Editura Palimpsest din Bucureşti, cu sprijinul financiar al Consiliului Judeţean Timiş (cum menţionează prima foaie), pentru că e din respectiva urbe. Volum cu cinci piese de teatru, intitulat ***Oul natal***, după titlul unei piese anterior publicate, împreună cu *Nopţi fără heruvim* (întâlnit şi aici, cu titlul *Nopţi cu Isadora*), *Atacul bacantelor* şi două noi: *Râzi, nebunule, şi pentru mine* şi *Piscina vrăjită*. Semnalând polivalenţa scriitorului timişorean, care se exersează şi în proză (cinci romane, un volum de schiţe şi povestiri), poezie (două culegeri de poeme), critică teatrală (două volume), Ion Cocora subliniază în prefaţă că e vorba de o autentică operă literară, care reţine atenţia „nu doar prin cantitate, ci şi prin diversitate", şi remarcă faptul că „indiferent de forma aleasă să se exprime, rămâne în tot un exigent şi migălos profesionist, cu veritabil cult pentru literatură şi pagina scrisă, care refuză să se exerseze în gol". Gratuit, cum am zice. Dacă reţinem că prima lucrare publicată a apărut în 1976, rezultă aproape patru decenii de creaţie veritabilă, continuu diversificată, în care domnul Rovina se exprimă inspirat, în specificul genurilor optate. „Viziuni ficţionale" – le numeşte Ion Cocora, în titlul prefeţei. „Ficţiuni moderne, originale" – le-aş zice eu, având în vedere amprenta realist-abstractă a unora, absurd-magică a altora. În ce priveşte dramaturgia – spune domnul Cocora –, „se întâlnesc într-o viziune proprie, atât ca substanţă, cât şi ca scriitură, trei modalităţi binecunoscute: *distanţarea* brechtiană, *trucurile* pirandelliene şi *absurdul* ionescian". Cred că da; nu m-am gândit.

Din cele cinci piese publicate acum, cunosc trei, pe care le-am şi recenzat anterior, în *Teatrul azi*: *Nopţi cu Isadora*, intitulată atunci *Nopţi fără heruvim* („schiţă cronologică a destinului fascinant şi aventuros al poetului Esenin" – nr. 9–10/2010, pag. 314), *Oul natal* („pamflet acid şi grotesc al corupţiei actuale" – în acelaşi număr, pag. 342) şi *Atacul bacantelor* („fibră alegorică pe un registru fantezist de mai lungă întindere" – nr. 5–6/2011, pag. 244). Pe aceasta din urmă, autorul o şi consideră „alegorie magică", după cum *Oul natal* o prezintă drept „comedie alegorică". Mai caracterizează acum doar prima din sumar – *Râzi, nebunule, şi pentru mine*, ca „farsă absurdă", celelalte două – *Nopţi cu Isadora* şi *Piscina vrăjită* – rămânând fără etichetare. Ceea ce nu înseamnă că nu încorporează şi ele particularităţi din celelalte – mai mult şi mai consistent *Piscina vrăjită*, mai puţin şi redus la o chintesenţă poematică de destine celebre, *Nopţi cu Isadora*. Pentru mine, cele două noi – *Râzi, nebunule*... şi *Piscina* – sunt parabole-pamflet în registru absurd, mai sugestivă prima, cu referire la proiecţia publică individuală, extinsă a doua, la varietate umană, relaţii şi anvergură socială, cu delimitări istorice şi contururi actuale de parvenire şi corupţie.

Farsa socotită absurdă de autor – *Râzi, nebunule, şi pentru mine* – e concentrată la două principale personaje masculine – DOMNUL I şi DOMNUL R – şi trei feminine, interpretate, conform indicaţiei, de aceeaşi actriţă – DOAMNA PROCUROR, DOAMNA PSIHIATRU, CĂLUGĂRIŢA. Prevestind constatarea finală: „psihiatra era şi călugăriţa şi doamna procuror". Iniţialele celor doi domni corespund atitudinii lor personale în acţiunea care-i reuneşte – I = *Imaginea*, principalul atribut al primului, R = *Râsul*, reacţie permanentă a celui de-al doilea faţă de etalarea atributului infatuat. Urmarea – I l-a dat pe R în judecată: „Pentru că mi-ai făcut de râsul lumii imaginea." De aici încolo, peregrinări cuplate pe la diferite instanţe în măsură să decidă: la Procuratură, pentru a hotărî dacă râsul e vinovat într-adevăr de compromiterea Imaginii reclamantului; la Psihiatrie, pentru a distinge vreo afecţiune care ar determina devieri de comportament; la Mănăstire, spre purificarea sufletului vulnerabil („să ne luăm unul pe altul de suflet"). Cum nu se întrevede o soluţie raţională de nicăieri, cei doi se pomenesc într-o ambianţă terifiantă de pustietate, nedespărţiţi („Suntem legaţi definitiv") – poate în iad, cine ştie?... Dar apare, reală, Doamna, costumată natural, cu roba pe braţ, halatul alb de



medic şi mantia de călugăriţă. Revelaţie: „Nu suntem în iad! Suntem acasă, la ţară, în Europa..."

Text concentrat în patru tablouri, spectacol de-o oră, cu desfăşurare incitantă pe versantul ridicol al orgoliului de imagine – de sine, la urma urmei –, de a cărei aberaţie se râde, fireşte, în fel şi chip. (Şi cu câtă fantezie indică autorul: „râsul injurios... diabolic... dictatorial... râsul-glonţ... râsul trădător... râsul antidot... ştreang de râs" etc., etc.) Mă surprinde datarea de la sfârşit – anul 1977: eu am citit-o tot timpul ca un reflex al zilelor noastre!

Ei, dar cu a doua intrăm în spectacolul propriu-zis. Inaugurarea unei piscine la vila unui afacerist e (vrea să fie) un eveniment monden, la care sunt invitaţi prieteni şi cunoscuţi, de origini diverse în spectrul social-politic (senatori, revoluţionari, foşti comunişti ş.a.). Pentru grandoarea evenimentului, Virginia Mantu, soţia-gazdă, pune la cale un program secret de „hipnoză şi magie", cu concursul unui Magician. Proiecţie exotică a piscinei, ca un lac albastru cu palmieri pe margini, o maimuţă zgâindu-se, tărâm de vis şi beatitudine, care-i face şi pe cei ce au luptat împotriva mistificărilor vieţii, pentru un ideal înalt şi curat la revoluţie, să se lase cuceriţi acum de himeră. (Radu Marian, fost revoluţionar: „Doamnă Virginia, vă felicit... e un vis, îl meritaţi [...] O baie într-un vis!") Nu s-a vorbit cândva chiar de o piscină la Parlament? „E în proiect" – zice un senator din piesă, Radu Norulean. Moment culminant – tăierea panglicii inaugurale. „O cortină din fundal se ridică, o mişcare de decor în ambele laterale, şi apare cel puţin o parte din piscină" – indică autorul. „În spate, dacă e posibil, o oglindă mare, care dă o altă proiecţie, într-un albastru fascinant." Senatorul Norulean taie panglica: „S-o folosiţi fericiţi!" O reporteră TV o întreabă pe Virginia: „Cât la sută din fericirea dumneavoastră reprezintă acum această feerică piscină?" Răspuns spontan: „Zero!" Apoi, explicaţie generalizată: „Doresc să nu mă invidieze nimeni. În viitorul apropiat mulţi români îşi vor permite să-mi urmeze, mai fericiţi decât mine, exemplul. Piscinele vor răsări ca ciupercile după ploaie." Prognoză, poate, de reţinut...

Spectacolul gazdei e, mai mult sau mai puţin, magie, dar textul domnului Rovina e cu certitudine de spectacol-pamflet, cu multiplii stimuli de fantezie, contururi incitante de faună grotescă, dintr-un segment al realităţii care ne tot însoţeşte şi ne miră, de care râdem, poate, dar care ne şi pune pe gânduri.

Mircea MORARIU

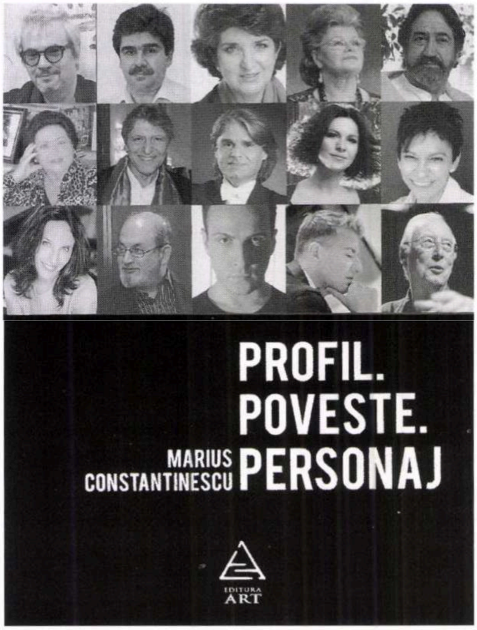
Un test de rezistenţă

La nici două luni de la publicarea volumului *Cortez* (Editura Baroque Books & Arts, Bucureşti, 2013), binecunoscutul jurnalist Marius Constantinescu de la Televiziunea Română lansează o a doua carte. Se cheamă ***Profil. Poveste. Personaj***, a apărut în 2013 la Editura bucureşteană ART şi transcrie 29 de interviuri ce au constituit substanţa uneia dintre cele mai consistente, mai interesante şi mai bine făcute emisiuni ce a figurat vreme de vreo doi ani şi ceva în grila de programe a defunctului post TVR Cultural. Interviuri care au intrat pe post în intervalul de timp cuprins între anii 2009–2011.

Nu, *Profil. Poveste. Personaj* – o emisiune ce ar fi putut fi una de cursă lungă –, nu a dispărut din oferta de programe a Televiziunii Române odată cu suprimarea abuzivă, de către o conducere diletantă şi cu sprijinul iresponsabil al unui Consiliu de Administraţie numit şi grav virusat politic, a canalului TVR Cultural. Vina de a fi decis desfiinţarea emisiunii cade în sarcina precedenţilor politruci trimişi să conducă Televiziunea Română, politruci în frunte cu Alexandru Lăzescu, până mai ieri manager diletant, azi profesor de democraţie, scos la vopsea şi înălbit de o revistă cu mari pretenţii de intelectualitate. Dovadă clară că în materie de desfiinţări şi suprimări a ceea ce e bun nu e niciun fel de diferenţă între culturnicii galonaţi politic, indiferent de culoare.

Marius Constantinescu nu e primul jurnalist de televiziune din România ce transcrie şi reuneşte între coperte de carte conţinuturi ce au fost iniţial făcute publice graţie altor suporturi de comunicare. Poate cel mai bun exemplu în acest sens e cel al de-acum legendarului Iosif Sava, ale cărui cărţi sunt în marea lor majoritate îndatorate „Seratei muzicale TV".

O asemenea operaţiune e, după părerea mea, sinonimă unui test de rezistenţă. Şi aceasta, fiindcă mesajul intrat în posesia cititorului nu mai e – fatalmente – unul polifonic, aşa cum se întâmpla când era transmis de pe ecranul televizorului. Nu mai e „sprijinit", potenţat, cosmetizat de felul în care e filmat interlocutorul, de capacităţile acestuia de a-şi face captivant discursul prin elemente specifice audio-vizualului (mimică, gesturi, voce, intonaţie – toate funcţionând drept adjuvante cu nedisimulate funcţii „de învăluire"), de latura sa artistă, de forţa lui de teatralizare a mesajului. Ori de frumuseţea decorului, de punerea acestuia în evidenţă printr-o lumină ce „cade bine" sau prin exemplificări cu materiale de arhivă. În clipa în care intervievatul şi intervievatorul se confruntă cu receptorul doar prin intermediul cărţii contează, fireşte, pe mai departe *cum* vorbesc cei doi, dar parcă *ceea ce* vorbesc dobândeşte mai multă percutanţă. *Ce*-ul devine esenţial.



Om de televiziune autentic, Marius Constantinescu a fost – aşa cum se cuvenea, desigur – atent, cum nu se poate mai atent, la „regia" interviurilor sale. Adesea, lucrul acesta ne e reamintit chiar de excelentele texte cu care semnatarul cărţii a decis să îşi prefaţeze majoritatea interviurilor din cartea apărută la Editura ART. Texte ce ne lasă să întrevedem în Marius Constantinescu şi un (posibil) foarte bun jurnalist de presă scrisă, ba chiar mai mult decât atât. Semnificativ în acest sens mi se pare un pasaj din *chapeau*-ul scris pentru interviul cu Jordi Savall, definit drept „pomul meu lăudat la care merg cu sacul". Şi sacul, o probează interviul, chiar „s-a umplut". Citez un fragment din introducerea cu pricina: „Filarmonica din Iaşi arată ca un chip obosit, care are mare nevoie de un lifting şi de un *make-up artist* priceput. Am căutat penumbră, clarobscur, ferestre în ogive şi am găsit pereţi zdreliţi şi draperii tocite. Pentru Jordi Savall, am dorit un spaţiu în care să îi decupăm figura de hidalgo asfinţit şi să o proiectăm peste un element răpit altor timpuri. Am vrut o ambianţă stinsă, cu lumină mocnind, în care vorbele sale să curgă aşa cum curg notele din a sa *viola da gamba*."

Trec cele 29 de interviuri sus-numitul *test de rezistenţă?* Fără îndoială că da. Mai întâi, pentru că cei 29 de interlocutori au fost aleşi cu grijă. Fiindcă sunt oameni interesanţi, mari profesionişti, oameni care chiar au ceva de spus. Personaje care nu mai aveau nevoie *să pară*, să mimeze, să îşi construiască prin dichisuri artificiale condiţia de personaj. Sunt, fără doar şi poate, personalităţi-lider în domeniile în care excelează profesional. Domenii care sunt preponderent artistice, cu o preferinţă – explicabilă, de altfel – a intervievatorului pentru cei din domeniul muzicii (Angela Gheorghiu, Giovanni Antonini, Jean-Yves Thibaudet, William Christie, Mark Minkowski, Hélène Grimaud, Ion Marin, Jordi Savall, Damian Drăghici, Viorica Cortez, Virginia Zeani) ori din cel al artelor performative (Petrika Ionescu, Oana Pellea, Răzvan Mazilu, Andrei Şerban, Radu Afrim). Nu au fost uitaţi scriitorii şi jurnaliştii, cazul cel mai spectaculos fiind cel al lui Salman Rushdie (cu care Marius Constantinescu s-a mai întâlnit o dată, într-un interviu încă şi mai amplu, difuzat în 2012 – interviu nebăgat în seamă de juriul APTR, o gală despre care numai de bine nu aş putea să vorbesc), lui alăturându-i-se regretatul Alex. Leo Şerban, Răzvan Penescu, Radu Paraschivescu. Au fost provocaţi la dialog şi performeri ai vizualului, precum Alex Gâlmeanu, Ana Wagner, David Sandu, Theodora Dinulescu, Adrian Oianu, ai comunicării şi practicii politice aşa cum e Sandra Pralong, ai televiziunii precum Mihaela Rădulescu, dar şi ai supravieţuirii într-o lume şi o istorie ostile: e vorba despre Hédi Fried.

Asta nu înseamnă că interlocutorii lui Marius Constantinescu şi-ar fi amputat în cursul dialogului cu el ceva din personalitate. Regăsim în carte, de pildă, spontaneitatea câteodată excesivă, teribilismul lui Petrika Ionescu, senzualitatea şi temperamentul Angelei Gheorghiu, farmecul de veşnic copil uşor ego(t)ist al lui Andrei Şerban, cochetăria intelectuală niţeluş studiată a Oanei Pellea, *jemanfişismul* de autoapărarea (mai ales în faţa criticii) al lui Radu Afrim. Găsim o Mihaela Rădulescu mai puţin frivolă decât o puteam bănui. Sau caracterul vulcanic al lui Damian Drăghici, ori *mămoşenia* de-acum cunoscută a Vioricăi Cortez, sau bunătatea intuită, în uşoară contradicţie cu profesia, a Virginiei Zeani.

Ne reîntâlnim cu un intervievator foarte bine pregătit, care ştie tot, dar care nu vrea să arate că ştie tot, care ascultă ce i se spune şi foloseşte ceea ce i se spune pentru a formula o întrebare ce se impune, chiar dacă acea întrebare nu figurează în punctajul dinainte întocmit.

Toate interviurile sunt bune, dar, dacă îmi este permis şi dacă ar fi să aleg, le-aş alege pe cele cu Ion Marin (cel mai bun, poate şi pentru că Ion Marin a reprezentat pentru mine o surpriză), cu Salman Rushdie, cu Radu Paraschivescu, cu Jordi Savall, cu Alex. Leo Şerban, cu Andrei Şerban, cu Virginia Zeani.

Şi, fiindcă scriu aceste rânduri în zilele în care felurite criticiţe de teatru vor să fie *trendy*, arătându-se oripilate de ideea că un spectacol poate şi trebuie să provoace în spectator sentimente, adică şi emoţie (ele vor, probabil, să rezolve în sala de teatru integrale şi să câştige olimpiade internaţionale de fizică), reţin pledoaria în favoarea emoţiei a aceluiaşi Ion Marin, ca şi pe aceea a lui Andrei Şerban.

Marius CONSTANTINESCU – Profil. Poveste. Personaj**, Editura ART, Bucureşti, 2013.**

Elisabeta POP

O poveste cu Horaţiu ...povestită de Doina Papp

O poveste care de fapt... sunt mai multe poveşti cu şi despre unul dintre cei mai talentaţi și mai îndrăgiţi actori români: HORAŢIU MĂLĂELE. O idee bună, să oferi fanilor, cum se spune, amănunte – nu neapărat picante – despre idolul lor. Şi, pot depune mărturie, am fost martora unei cozi interminabile la autografe ,când Horaţiu a jucat la Teatrul „Regina Maria“ din Oradea.

Horaţiu nu mai prididea să semneze, iar spectatorii s-au împrăştiat doar atunci când stocul de cărţi s-a epuizat. Este adică şi o afacere bună, cum ar zice evreul cel înţelept. De ce nu, la o adică, dacă toată lumea se declară mulţumită ? Să mai vinzi azi cărţi nu e cel mai simplu lucru... Iată de ce eu una salut apariţia acestei cărţi, pe care Doina Papp a gândit-o , hai să zic aşa, mai accesibilă, fără exces de consideraţii ultra-profesioniste, destinate mai ales celor din breaslă sau unei elite intelectuale...Nici nu păcătuieşte prin a-i pune întrebări sofisticate, savante, adânci, cu trimiteri culturale şi filosofice până dincolo de Platon şi Heidegger...şi nici nu-l completează pe interlocutor, în aşa fel, încât cititorul să-şi dea seama, nu-i aşa, că el, cel care întreabă, adică, e muuuult mai deştept decât cel care răspunde. Ce-i drept, acuma, ar fi şi greu să facă cineva faţă la câte ştie şi câte ironii – simpatice, nu-i vorbă – aruncă spre interlocutor, cu o spontaneitate de invidiat, Horaţiu. Nu. Doina nu-l descoase , indiscretă, nu vrea să ştie nimic din ceea ce EL nu vrea să spună. Ea a ales formula mai populară, a unei şuete, a unei plăcute conversaţii cu Horaţiu, dar şi cu unii dintre cei care i-au fost şi îi mai sunt încă în preajmă. A gândit astfel, poate şi pentru că i-a fost câţiva ani colegă de instituție, ea fiind atunci(după ce li s-a desfăcut contractul de muncă unor redactori de la Radio, printre care şi Lena Boiangiu) secretar literar la Teatrul „Nottara“, apoi au devenit şi prieteni, aşa că această carte se vrea , în primul rând, o consemnare a unei minuscule părţi din viaţa artistică atât de bogată a actorului, mai bine zis a artistului Mălăele. Fiindcă el chiar întruneşte calităţile unui autentic artist: joacă în teatru, joacă în filme, regizează teatru şi film, desenează şi ,în plus, face zilnic sport (tenis), ceea ce îi atrage încă şi simpatia sportivilor.

DOINA PAPP
O POVESTE CU
HORAŢIU

Dacă te apuci să citeşti **O poveste cu Horaţiu**, n-o mai laşi din mână: vrei să ştii totul despre Mălăele.

Eu una aşa am păţit, am început s-o citesc când nu ştiam că voi şi scrie despre ea şi, în câteva ceasuri, am dat-o gata. Cu toate că, fiind și eu din lumea teatrului, mai ştiam câte ceva despre Horaţiu, am aflat acum multe lucruri noi, care mi-au întregit portretul acestui minunat artist.

Îl ştiam de la absolvire. A fost coleg cu cei patru tineri actori care au venit în anul 1975 la Teatrul din Oradea: Mariana Neagu, Mircea Constantinescu, Ileana Iurciuc şi regretatul Radu Vaida. Primii doi au fost studenţii Sandei Manu, iar ceilalţi doi, colegi de grupă cu Horaţiu, au fost la clasa lui Octavian Cotescu, aşa că, mai ştiam una-alta de la ei. Apoi, de-a lungul anilor, l-am văzut în multe spectacole, ba chiar şi în cel de debut, Dorde, în fermecătorul spectacol *Tinereţe fără bătrâneţe* , al Cătălinei Buzoianu, de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, un teatru care, se ştia prea bine că trimitea, după câţiva ani ,actori excelenţi spre Bucureşti, actori care cu timpul au devenit vedete. Şi l-am văzut şi în mica scenă, dar ce bine făcută, din filmul lui Silviu Purcărete, *Undeva la Palilula*. Silviu, alt prieten devotat cu care a lucrat foarte bine.

Dar, vai, câte am mai aflat, totuşi, citind cartea Doinei. De pildă, cum a venit în capitală, la Teatrul „Nottara", ce a jucat aici, cum s-a împrietenit, după o ceartă zdravănă, cu George Constantin, ce roluri remarcabile a jucat acolo, dacă e să amintim poezia personajului din spectacolul *De ce dormi, iubito?* cu Anda Călugăreanu, Smerdiakov din *Karamazovii* sau *Ion* din spectacolul ultracenzurat, înainte de '89, fireşte, *Aceşti îngeri trişti* regizat de Mircea Cornişteanu, apoi prietenia respectuoasă cu Horia Lovinescu, mai târziu colaborarea de zile mari cu meşterul Vlad Mugur, redescoperindu-l împreună pe Goldoni, apoi Teatrul „Bulandra" spre care a ţintit poate şi datorită faimei sale, acolo era Liviu Ciulei, cel care i-a purtat noroc la admitere(plină de haz scena în care, de sus, de la fereastra teatrului, Ciulei a aruncat un muc de ţigară care a căzut exact pe capul candidatului Mălăele. Şi a intrat din prima, păstrând mucul acela ca pe un talisman), Ciulei, de la care a tot învăţat de-a lungul anilor...

Cu dragoste sinceră el îi evocă pe toţi, aproape pe toţi regizorii cu care a lucrat. Pagini de neuitat le sunt dedicate Cătălinei Buzoianu, cu ea a făcut spectacole memorabile: *Till Eulenspiegel*, *Şase personaje în căutarea unui autor*, *Teatru descompus;* au fost în turnee în Franţa, au o sumedenie de amintiri comune. Despre Iulian Vişa (au lucrat împreună, admirabil, un spectacol de referinţă pentru amândoi *Slugă la doi stăpâni*): are câteva poveşti cu Sandu Dabija, cu care a lucrat foarte bine, ambii având umor cu carul. Sub îndrumarea lui Yuri Kordonski a creat un *Unchi Vanea* greu de uitat(în nota de „clovnerie asumată"). Ce frumos evocă apoi, în doar câteva rânduri, regretata Irina Petrescu, repetiţiile la acest spectacol: „M-am îndrăgostit de Horaţiu la acel spectacol. De el, aşa cum e pe dinăuntru..." Să tot citeşti și să te minunezi ce intuiţie specială a avut şi are, în perimetrul scenei! Cum l-au făcut ei doi, el şi pe atunci foarte tânărul Cornel Mihalache, pe *Sinucigaşul* lui Erdman... din piesa cu acelaşi titlu, o piesă care vorbea deopotrivă despre ruşi, dar şi despre noi... cei care am trăit în comunism. Cum a lucrat apoi cu două foarte dragi colege, Dana Dogaru şi Emilia Popescu la spectacolul *Cafeneaua*, care s-a tot jucat vreme de opt ani, la Teatrul de Comedie (prilej să se evoce reciproc cei doi prieteni pe viaţă – George Mihăiţă şi Horaţiu – în cuvinte pline de tandreţe). Şi, ca să vedem cum se leagă lucrurile, iată că acum nici o săptămână, de pe scena Teatrului, unde George Mihăiţă se afla într-un DIALOG cu PUBLICUL orădean (o formulă foarte bună a noii conduceri de a menţine legătura permanentă cu spectatorii) el a ţinut să spună celor din sală, ce frumoasă prietenie îl leagă de Horaţiu. Momentul a fost aplaudat.

Despre rolurile din filme vorbeşte şi el şi cei din preajma lui, ba chiar şi autoarea care le-a văzut pe toate; noi amintim câteva: *Gloria nu cântă*, regia Alexandru Bocăneţ (1976), *Divorţ din dragoste,* regia Andrei Blaier (1991), *Această lehamite,* regia Mircea Daneliuc (1993) *Martor ocular*, regia Costa Gavras (2001).

Cititorul mai are apoi de aflat amănunte interesante despre regia spectacolelor lui Mălăele: *Măscăriciul* a bătut toată ţara, a fost un dublu succes, ca regizor şi ca interpret; *Revizorul* de la Comedie a fost lăudat mult peste hotare (şi aici a fost şi regizor şi interpret – *Hlestakov*, rol jucat şi de Ştefan Bănică jr.), apoi un spectacol şarmant, *Leonce şi Lena*. Şi apoi, filmul lui, *Nunta mută*, la care a visat ani şi ani. Ei bine, fiindcă el nu a plăcut unor cronicari mai scorţoşi, mai cârcotaşi, Mălăele s-a supărat tare şi s-a luat, cum se spune de toată suflarea cronicărească, apărându-şi cu un zel nemaipomenit „progenitura". I-a făcut „fundamentalişti băştinaşi", să recunoaştem, un apelativ de-a dreptul hazos. Mie una mi-a plăcut imens ce le-a zis, fiindcă da, aşa e, un critic care strâmbă din nas fără argumente, doar pentru că nu-i place lui, n-ar trebui luat în seamă, e gustul lui, părerea lui... în schimb publicul, generos, neţinând seama de critică, se duce buluc să vadă filmul...

Despre Horaţiu caricaturistul de mare valoare și de autentic talent vorbesc, aici, câţiva specialişti. Galeria lui de pe Smârdan 37 (am fost şi eu s-o vizitez, ba mi-am cumpărat de acolo şi o carte de-a lui) e un model de spaţiu cultural elegant şi vesel. Caricaturile făcute de el unor colegi actori se află în casele lor la loc de cinste: Radu Beligan, Dorel Vişan, Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Ion Caramitru etc.

Şi aici găsim o mică glumă simpatică. El zice: „Când îmi fac propriul portret încep cu părul, ca să fiu sigur că mai apuc ceva şi termin cu semnătura, ca să mă asigur că nu mi l-a făcut altcineva."

Despre Horaţiu a cules câteva impresii autoarea de la prieteni, colegi, apoi a spicuit, din numeroasele cronici, cuvintele care, mereu şi mereu, îl lăudau pe actorul Mălăele. Ce să faci ? N-a fost deci nevoită să facă slalom prin citate, ca să scoată cumva vorbele de bine. Nu, pe Mălăele îl laudă toată lumea, de la asprul Valentin Silvestru, la sobrul şi exigentul Marian Popescu, ba chiar şi Radu Popescu a scris, atunci – la început – de bine despre el, până la Ion Cocora (care îi dedică şi un tandru poem *Ar mai fi de trăit*), Alice Georgescu, Marina Constantinescu, Stelian Tănase, Doru Mareş, Ludmila Patlanjoglu, Mircea Morariu, ş.a.

Cartea Doinei Papp e împânzită cu fotografii alb-negru, cu familia, din copilărie, apoi din spectacole, din turnee, cu prieteni. La final sunt aşezate pozele color, cu frumoasa lui soţie, Gabi, cu cei doi feciori când erau copii(astăzi sunt bărbaţi în toată firea), cu colegi, cu amici (cu Nichita Stănescu, care i-a fost prieten şi care-şi apleacă cu mare drag capul pe umărul lui).

Există apoi, în finalul cărţii, câteva panseuri ale lui Horaţiu care se dovedeşte (am ştiut asta dintotdeauna) un om profund şi foarte inteligent. Mi-a atras atenţia definiţia succesului: „Munceşte, joacă şi ţine-ţi gura." Asta , mai ales pentru că el însuşi nu respectă propria definiţie , adică nu-şi ţine gura. Dar refuză să se înregimenteze politic... Vorbele lui, urmăriţi-l, conţin mereu un sâmbure de tristeţe, pare vesel ce spune, dar *nu* e. Nici resemnare nu e, ci mai degrabă cu ele, cu vorbele, el mobilizează şi îndeamnă la acţiune.

Dacă e să amintesc măcar câteva dintre cuvintele frumoase pe care le-a consemnat Doina în cartea ei, aş alege aşa: Cătălina Buzoianu – „Horaţiu se impune ca un artist total, mereu imprevizibil. Râzi până la leşin, zâmbeşti scrâşnit, rânjeşti sarcastic. E provocator. Ca actor a atins culmile desăvârşirii." Sau Ion Caramitru :„Mălăele e cel mai bun produs al teatrului românesc, un mare actor al tuturor timpurilor."

Premiile, nu puţine, cel mai important fiind cel de la UNITER, steaua de pe Aleea celebrităţilor din Bucureşti, toate vin să răsplătească talentul, harul, inteligenţa, dăruirea şi buna-cuviinţă, spiritul ludic şi respectul lui pentru scenă şi pentru public.

Că are succes de public şi cartea despre Horaţiu, nu doar Horaţiu însuşi, n-am avut nici o îndoială, dar ceea ce mi se pare şi mai important – şi de aceea salut toate volumele apărute în ultimii ani dedicate actorilor români – este că autorii lor fac o muncă excepţională ,de adevăraţi *istorici* de teatru românesc. Fiindcă, adunate, toate aceste volume „dau samă" peste o suta de ani despre marii artişti români. Ce fericiţi am fi noi azi, dacă am avea atâtea date şi cunoştinţe despre marii actori de odinioară! Vă daţi seama ?

Aşadar, să ne bucurăm că a mai apărut o mărturie despre un mare artist cu care România şi românii se fălesc...

Doina Papp, O poveste cu Horaţiu, **Editura Alfa, 2013.**

András VISKY

Jurnal de dramaturg la „Moartea lui Danton"[1]

(fragment)

*

Potrivit lui Kott, în piesă joacă doi Dantoni diferiţi, „Danton cel din istorie, cu coamă de leu, care a proclamat în 10 august 1792 sfârşitul monarhiei, cel care a mobilizat în două rânduri populaţia Parisului împotriva armatelor de intervenţie care se apropiau, cel mai pasionat orator în Convenţie şi în cercurile iacobine, şi celălalt Danton, un posibil *alter ego* al lui Büchner din perioada eşecului încercării de a răscula poporul din Hessen, terminată cu o tragedie personală." Mai este şi un al treilea Danton, al nostru, cel de acum, pe care îl putem recunoaşte – adică acel intelectual carismatic, de opoziţie, uşor de identificat, care dintr-odată se îndepărtează de politică şi se întoarce, cu detaşare, la filosofie sau la literatură, dispreţuind acţiunea politică şi oamenii politici, în timp ce, în camera lui cu aer condiţionat, de care a făcut rost pe vremea când era politician, judecă viii şi morţii. „Mor cu curaj. Este mai uşor decât să trăieşti." Ei da. Nu avem nevoie de curaj pentru a muri, sau pentru a ne cultiva propria posteritate, ci, dimpotrivă, pentru a salva, sau măcar pentru a întreţine Republica. Locul lui „Le Roi citoyen" (regele-cetăţean) este luat astăzi de „Le Citoyen roi" (cetăţeanul-rege), numai că nu-l putem face pe Robespierre singurul răspunzător de situaţia creată. Danton ar trebui şi el să-şi recunoască eşecul, cauzat de iubirea de sine şi de superioritatea mofturoasă faţă de trivialitatea zilelor de lucru din parlament.

*

Kim Yun-cheol, profesor la Universitatea Naţională de Artă din Coreea, un om respectat în toată ţara, de altfel un om deosebit şi un bun prieten, vine la repetiţie. În momentul cel mai potrivit. Începem să vorbim despre utilizarea numelor, la iniţiativa actorilor. În Coreea nu există diferenţă semnificativă între folosirea numelui de familie sau a prenumelui. Dacă Julie se adresează lui Danton cu „Georges", în scena coşmarului, mai mult derutează publicul decât să-l facă să simtă relaţia intimă între soţi. În plus, în această scenă Julie se adresează bărbatului chinuit şi cu „Danton", alternarea celor două nume face legătura lor extrem de puternică. Iar în ceea ce îl priveşte pe Büchner, decizia lui este foarte conştientă, de vreme ce această intimitate a relaţiei între cei doi era mult mai impresionantă în acea vreme. Când spune „Georges", parcă s-ar adresa copilului ei, chinuit de coşmaruri... Kim

---

[1] Tompa Gábor în calitate de regizor şi Visky András în calitate de dramaturg s-au aflat în capitala Coreei de Sud, unde au montat, la CJ Towol Theatre – Seoul Arts Center, *Moartea lui Danton* de Büchner, având premiera în 2 noiembrie 2013.

Yun-cheol decide rapid: să rămânem la Danton, de dragul spectatorilor. *Traduttore tradittore* – îi spun. Ne-am înţeles.

*

Stanislawa Przybyszewska a citit de unsprezece ori *Moartea lui Danton* (o ştim de la dumneaiei), după care şi-a scris trilogia revoluţionară (şi în sens dramaturgic) despre Revoluţia Franceză. Oare de câte ori citeşte o piesă cel care o transcrie, apoi o interpretează rând cu rând în timpul repetiţiilor la masă, după care o repetă timp de câteva săptămâni? Bineînţeles, modul de a citi în teatru diferă prin esenţa lui de celelalte lecturi, în măsura în care scopul propus este părăsirea limbii şi crearea vieţii personajelor şi a relaţiilor dintre ele în spaţiul concret al spectacolului. Părăsirea limbii: procesul diferit al gândirii teatrale. Ceea ce nu înseamnă că pe scenă nu se vorbeşte. Fapt este că nu limba, ci oamenii adevăraţi, mai mult: persoanele sunt cele care discută lucruri reale, fără a se rezuma la transmiterea unor gânduri. Vedem viaţa lor în integritatea ei, o urmărim – dintr-o apropiere nemărginită. Cel mai dificil lucru (şi aici, în Coreea) este să-i convingi pe actori să nu reflecteze asupra textului, ci asupra situaţiei. Şi să nu urmărească textul – care, am putea spune, până la urmă va renaşte în ei de la sine –, ci să aprofundeze situaţia. Textul va erupe mai târziu, spontan, precum lava fierbinte. Textul bun, textul teatral mare, riguros şi complex. În locul textelor lui Beckett – în situaţia existenţială în care nu lipsa vorbirii sau a limbii creează o atitudine lingvistică atât de particulară – pur şi simplu este imposibil să spui altceva. Vorbirea nu ţâşneşte din creier, ci din spaţiile necunoscute ale sufletului – înspăimântător. Dramaturgia lui Beckett este ultima în literatura europeană, care dovedeşte existenţa sufletului.

*

Uneori se iveşte în mine bănuiala că Büchner – cel puţin din punctul de vedere al metodologiei – l-a simpatizat pe Robespierre şi nu pe Danton, această lectură însă este eclipsată în noi de experienţa din totalitarism. Ceea ce ne-a impregnat şi din când în când iese la suprafaţă, mai ales în relaţiile interpersonale, dar şi în ataşamentul inveterat, obsesiv, de propriul adevăr şi, bineînţeles, în visul nostru despre propria infailibilitate. Robespierre parcă dispare după al doilea act, depinde de decizia dramaturgului sau a regizorului, ce se va întâmpla cu el. Büchner se ocupă de Danton, respectiv de moartea lui Danton: aici, moartea însăşi dobândeşte o importanţă imensă, precum şi calea care duce la ea. Moartea Republicii? Moartea lui Danton: adică laşitatea lui Danton? Büchner nu-l compătimeşte pe Danton, cu cât ne apropiem de sfârşitul inevitabil, cu atât devine mai ridicol. Am putea spune desigur că nu Danton este ridicol, ci anturajul său meschin, însetat de teroare, aceste figuri doctrinare care la urma urmei îşi joacă jocurile private cu mare grijă şi mare pricepere, care profită din idealul revoluţiei. Printre aceste figuri, Barrère este prototipul omului fără convingeri – o însumare genială a speciei supravieţuitoare – care iese nevătămat din orice situaţie.

*

În orice caz, ultimele cuvinte ale lui Robespierre în piesă spun multe despre şansa care, pentru Shakespeare, ţinea încă de domeniul credinţei: situaţia zero a societăţii. A începe ceva de la zero, renăscut, ca şi „copiii noi-născuţi", cum scrie celălalt mare reformator, Pavel din Tars. „Trebuie doar să mai tăiem câteva capete şi am salvat patria." Figura lui Robespierre nici nu mai poate fi continuată

după acest punct. Singura urmare posibilă este tăierea capului lui Robespierre – ceea ce se petrece în istorie şi nu în teatru, deoarece piesa lui Büchner nu ajunge până aici. „Să fie dar soarta lui Danton şi a mea" – spune Robespierre şi, pe bună dreptate, în cele ce urmează nu-l vedem doar pe Danton dar şi pe Robespierre în Danton: diferenţa între cei doi nici nu este atât de esenţială. „Revoluţia îşi devorează fiii" – rămâne concluzia cea din urmă. Tocmai din această cauză, în versiunea mea femeile ocupă locul central în cadrul deznodământului: ce se întâmplă cu cei care îndură şi nu „modelează" aşa-zisa istorie? Ce demonstrează revoluţia din punctul lor de vedere? În filmul lui Wajda, copilul lui Camille şi Lucile Desmoulins este ridicat în pielea goală de către mama sa, ca să-l mai vadă odată pe tatăl său, care dispare în îmbulzeala feroce care-l înconjoară. Un Iisus mic şi neputincios, în numele căruia curge sânge – viitorul ca bază de referinţă, care justifică la fiecare pas ororile prezentului. Noi încă nu suntem liberi, dar părăsim scena cu promisiunea libertăţii celor care ne vor urma, mânjiţi de sângele altora etc. etc. Dacă un regim de autoritate invocă prea des viitorul, înseamnă că puterea este acaparată de canalii obscure, care trăiesc în opulenţa prezentului, voluptuoase şi fără credinţă.

*

Credinţa lui Shakespeare diferă în mod esenţial de cea a lui Büchner: el este dramaturgul soluţiei apocaliptice. Toţi trebuie să piară – Hamlet, Lear, Richard de Gloucester, trebuie să dispară Cordelia şi Ofelia, Romeo şi Julieta, adulţi şi copii sunt nimiciţi cu o consecvenţă cumplită, ca o monstruoasă însămânţare a noului. Credinţa lui Shakespeare este cea a lumii de apoi: cei care au devenit victime în istorie, îşi vor primi răsplata meritată în ceruri. Sau măcar în sufletul spectatorului. George Banu spune că sala de spectacol este umbra scenei – iar eu spun că este cimitirul acesteia. Marea şansă a catarsisului: să îngropăm în noi bune şi rele; să ne identificăm cu chipul luminos sau şubred al altora. Acel chip sunt tot eu. Nu pot să-mi spăl faţa decât în faţa altora.

*

Sensibilitatea uluitoare a lui Shakespeare, concentrată definitiv, capitalul universal al dramaturgiei sale se pare că poate fi convertit în orice cultură. Pentru că ea atinge esenţa ultimă a condiţiei umane: aspiraţia la o anumită echitate, definitivă sau nu, dar care poate fi trăită. Şi dacă noi înşine nu suntem capabili de a face dreptate, adevărul luminează, totuşi, de undeva, aşa cum citim în evanghelia de Crăciun. De undeva: pentru noi. În aşa fel încât s-o înţeleagă şi copiii. Catarsisul, după definiţia sa de bază, nu este un eveniment rezervat pentru adulţi, nici pentru o anumită elită, pentru cei aleşi şi puţini: este ştiinţa sugarilor, dincolo de verbalitate, dar nu contra şi nu împotriva cuvântului rostit... Nu este actul de a suprima cuvântul, ci certitudinea că a devenit realitate. Că orice spunem şi orice gândim, nu se poate reduce la neant. Credinţa lui Shakespeare este o „credinţă vie": poate fi trăită, împărtăşită, mărturisită.

*

De spus lui Hyung-joo că în teatru nu textul este sursa corpului, ci corpul este sursa textului – mi-am notat în exemplarul meu, la scena a doua. Oare i-am spus acest lucru? (Îl spun de fiecare dată.) „Nu-mi este greu să vă scriu mereu aceleaşi lucruri", scria Apostolul Pavel (care n-a scris câtuşi de puţin acelaşi lucru).

Teatrul „Gepetto" din Arad la Washington

Între 5 şi 10 noiembrie 2013, Teatrul de Marionete „Gepetto" din Arad a fost invitat la Kids Euro Festival din Washington. Spectacolul ***Tovarăşul de drum*** s-a jucat în versiunea sa engleză la Millennium Stage din prestigiosul complex cultural Kennedy Center. Alte 4 spectacole sau jucat la THEARC şi la Montgomery Cultural Arts Center. Versiunea franceză s-a jucat de două ori la Maison Française. În data de 12 noiembrie spectacolul a fost prezentat în versiunea sa română la sediul Centrului Cultural Român din New York.

Pornit de la textul lui Hans Cristian Andersen, este primul spectacol din lume care îmbină tehnica marionetelor cu imaginea 3D stereoscopică şi poate fi văzut cu ajutorul ochelarilor 3D. Din distribuţie fac parte: Cristian Bordaş,Carmen Marginean, Adina Doba, iar partea tehnică este asigurată de Dorel Parfeni.

Regizorul Radu Dinulescu şi Armand Richelet Kleinberg, realizatorul animaţiei 3D şi al muzicii originale, au montat împreună 4 spectacole similare la Oradea, Târgu Mureş şi Arad. Actualmente cei doi derulează un proiect european „Itinerances", în jurul acestei formule de spectacol, la Teatrul „Regina Maria" din Oradea, care va fi timp de 2 ani organizatorul principal al proiectului.

Festivalul Kids Euro este organizat de Centrul Cultural Francez la Washington cu sprijinul ambasadelor europene participante: Anglia, Austria, Belgia, Bulgaria, Croaţia, Cipru, Republica Cehă, Danemarca, Estonia, Finlanda, Germania, Grecia, Franţa, Irlanda, Italia, Lituania, Malta, Olanda, Portugalia, România, Slovenia, Spania, Suedia.

Teatrul de Marionete „Gepetto" din Arad a fost anul acesta prezent cu acelaşi spectacol la câteva festivaluri importante în lume: „A pas compte" – Dijon, Franţa, „Festival des Momes" – Montbeliard, Franţa, Kukla Festival – Istanbul.

Spectacolul din România a beneficiat, pentru deplasarea la Kids Euro Festival din Washington, de sprijinul Centrului Cultural Român din New York şi Bucureşti,al Ambasadei României la Washington, al Ministerului Afacerilor Externe Bucureşti şi al Senatorului de Arad Dorel Căprar. (*Comunicat de presă*)

PREMII

Alexandra Badea a primit la Paris, Marele premiu al dramaturgiei franceze pe anul 2013, pentru piesa *Pulverise*, publicată la Editura Arche.

Premiul a fost acordat de Centrul Naţional al Teatrului din Franţa, juriul fiind alcătuit din prestigioşi dramaturgi, regizori, actori, editori şi directori de teatre.

Ambasada Irlandei la Bucureşti a anunţat că Premiul pentru un dramaturg român emergent, pe care l-a instituit de câţiva ani, îi revine în 2013 tinerei braşovence **Elise Wilk** pentru piesa *Pisica verde*. Alături de ea, pe lista finaliştilor din competiţia cu 15 texte înscrise, s-au mai aflat *Familia offline* de Mihaela Michailov şi *Nirvana* de Liviu Cristian Dobre.

INFO UNITER

UNITER în vremuri de austeritate?!

A fost Festivalul Naţional de Teatru!

FNT
FESTIVALUL
NAȚIONAL
DE TEATRU

Final de festival. **S-a încheiat cea de-a 23-a ediţie a Festivalului Naţional de Teatru**, aflat de 3 ani sub bagheta criticului de teatru **Alice Georgescu**, preşedintele AICT, Secţia Română, şi membru al Senatului UNITER.

Un festival, parcă mai mult ca niciodată, sub ghilotina valorilor! Au fost multe critici, în principal axate pe eliberarea de „tradiţia teatrală", pe ieşirea din rutinele teatrului produs de instituţiile de spectacol de Stat şi îmbrăţişarea „independentului" aducător de prospeţime, dinamism şi acceptare a realităţilor teatrale contemporane.

Descentralizarea e binevenită, himera reformatoare e pândită şi toată lumea aşteaptă cu încredere o conştiinţă care să imagineze un festival ca un rezervor debordând de dinamism şi de un frenetic care să estompeze orice fel de suspiciuni.

Orice „insulă socială" – teatrul, în cazul de faţă – se gândeşte pe sine ca schimbare, ca proiect nemijlocit raţional, şi nicidecum ca înfăptuire a unei rânduieli divine revelate. Un festival este o structură nicidecum închistată într-o ordine definitivă, aşa cum se tot afirmă. Ea nu încetează şi nu va înceta să-şi gândească critic schimbarea. Vigilenţă însă, căci – aşa cum bine zicea Rousseau – „nimic nu e mai frumos decât ceea ce nu există!" şi „ţinutul himerelor" ne pare „singurul demn de a fi locuit".

Va fi Gala Premiilor UNITER la Târgu Mureş!

Gala Premiilor UNITER îşi continuă periplul cultural şi, după succesul de la Iaşi, anul viitor, la ediţia cu numărul 22, sărbătoreşte teatrul românesc la Palatul Culturii în Târgu Mureş. În numele aceleiaşi vitalizări a comunităţilor locale prin cultură şi a mobilităţii culturale, Gala va avea loc la 28 aprilie 2014.

Acum!

Hai iu iu Nu Hey You You! Un spectacol fără conservanţi şi aditivi teatrali!

Vă facem cunoştinţă cu primul produs efectiv al evenimentului competitiv dedicat tinerilor absolvenţi de teatru (Gala Tânărului Actor HOP), un spectacol care propune o altfel de interpretare a melodiilor celebrei Maria Tănase. Cu umor şi prospeţime. Un spectacol care face din simbolul cultural românesc un adevărat „happening", în numele diversităţii culturale.

Se numeşte, plin de jovial şi de pitoresc *Hai iu iu* (după piesa Mariei Tănase) şi este rezultatul unui proces colectiv de creaţie, cu muzicianul Vlaicu Golcea şi regizorul Radu Afrim.

Şi-a dovedit caracterul de spectacol singular, prin participarea la Festivalul Naţional de Teatru şi mai ales prin succesul pe care l-a avut. Despre acest spectacol, sub semnul unicităţii şi simplităţii teatrale, critica de specialitate remarcă:

„După alte două luni, în plin FNT 2013, s-a născut ***Hai iu iu Nu Hey You You***, continuare firesc-entuziasmantă a Galei HOP 2013. Într-un spectacol proaspăt, indecent de viu şi tare frumos. [...] Cu umor, îndrăzneală, prospeţime şi risipă de talent, **Maria Tănase** e astfel omagiată la un secol de la naştere în chipul cel mai frumos cu putinţă." (Mihai Brezeanu, *LiterNet*, noiembrie 2013)

„Ceea ce au reuşit să creeze toţi aceşti superoameni nu cred că poate fi catalogat altfel decât magic. Nu exagerez. Spectacolul-audiţie, evident, o prezintă pe Maria Tănase. Însă nu pe tradiţionala şi virtuoasa [autorul a vrut să zică... virtuoza!] Maria Tănase, cea pe care mi-o imaginam. Am putut să o văd şi să o înţeleg pe Maria Tănase cea sălbatică, cea instinctuală, cea sexy, cea suferindă, cea geloasă, cea miloasă, cea frumoasă, cea rătăcită, cea rea, cea reinterpretată. Fiecare actriţă şi actor a făcut parte din mozaicul spiritului cântăreţei. Au fost intenşi în emoţii şi energie. Aşa i-am simţit eu." (Vlad Galer, *LiterNet*, noiembrie 2013)

„O echipă de oameni într-adevăr talentaţi, dar care nu fac din talentul lor simplu exhibiţionism [...] nu doar talentul lor m-a impresionat, ci şi atitudinea pe care au avut-o faţă capacităţile lor: disponibilitatea de a fi autoironici şi lipsiţi de emfază (cum altfel o poţi imagina pe Maria Tănase?) şi uşurinţa cu care s-au scuturat de acele reflexe narcisiste cu care sunt obişnuiţi în şcoală." (Ionuţ Sociu, *Dilema Veche*, 7–13 noiembrie 2013)

Sigur că vom auzi multe despre acest tribut teatral al tinerilor actori, plătit cu prisosinţă unei valori culturale româneşti: Maria Tănase.

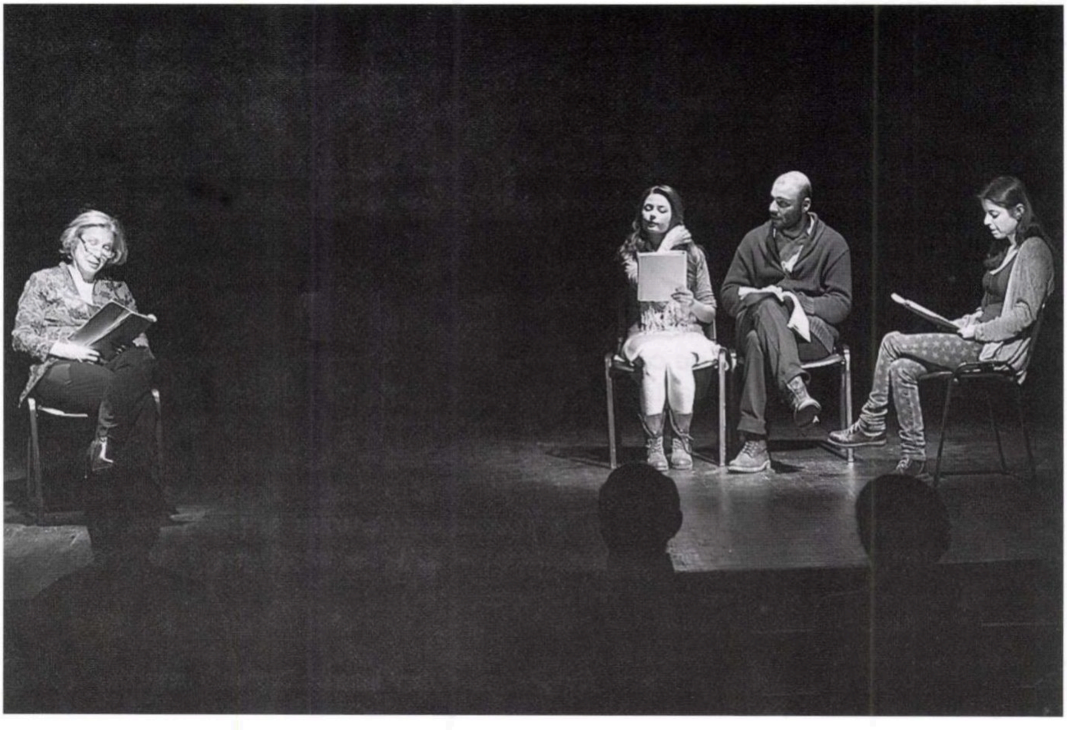
UNITER caută modalităţi pentru ca acest SHOW să intre în atenţia majorităţii culturale! Să devină un instrument cultural identitar! Împotriva tendinţei de nivelare, de uniformizare, a lumii culturale. Pentru că suntem cu atât mai universali, cu cât ne păstrăm individualitatea.

Ⓟ Teatrul „C. I. Nottara“, București

Teatrul „Nottara“, în parteneriat cu UNATC „I.L. Caragiale“ şi cu sprijinul Centrului Ceh, a organizat, la începutul lunii decembrie 2013, o serie de spectacole-lectură, spre a deschide un dialog între spaţiul cultural-teatral românesc şi cel ceh.

Proiectul are ca scop promovarea dramaturgiei contemporane cehe în vederea montării acesteia pe scenele româneşti. În urma spectacolelor-lectură organizate la Sala „George Constantin“, se vor edita în limba română şi se vor distribui gratuit, teatrelor şi facultăţilor de teatru din Bucureşti şi din ţară, 150 de exemplare cu cele trei texte de autori cehi;

Proiectul, iniţiat şi condus de către regizorul Alexandru Mâzgăreanu, face parte dintr-un program mai amplu, intitulat **SPECTACOLUL ÎNCEPE CU O LECTURĂ**, program al cărui coordonator este regizorul Mihai Lungeanu, şi are în vedere şi promovarea regizorilor şi a actorilor studenţi şi masteranzi din cadrul UNATC, pentru care implicarea în activitatea unui teatru profesionist înseamnă dezvoltarea capacităţilor personale, poate chiar începutul unei cariere. Teatrul „Nottara“ îşi doreşte, printr-un parteneriat de lungă durată cu UNATC, susţinerea noilor generaţii de regizori şi actori. În acest context, spectacolele-lectură sunt realizate de către regizori studenţi sau masteranzi şi au în distribuţie atât actori profesionişti, cât şi studenţi şi masteranzi ai Facultăţii de Teatru, specializarea: Actorie.



Spectacolul începe cu o lectură – *Dramaturgie contemporană cehă*

Ziua I – Marţi, 3 decembrie

Poker Face de Petr Kolečko, traducerea: **Mircea Dan Duţă,** regia: **Adela Biţică**

Distribuţia: *Jana* – **Victoria Cociaş,** *Frantisek* – **Ion Haiduc,** *Viktor* – **Costin Dogioiu** (UNATC), *Pavlina* - **Cristiana Ioniţă** (UNATC)

Petr Kolečko este, din 2003, director artistic al Studioului Rubín din Praga şi secretar literar al Teatrului Municipal din Kladno. A scris peste douăzeci de texte dramatice, dintre care doar două nu au fost puse în scenă. Aşa cum declară el însuşi, autorul a adus în lumea teatrului ceh „un val de punk, pop, umor à la Švejk, antiestetică proprie consumatorilor de bere şi stupizenie specifică societăţii de consum.“

Piesa ***Poker Face*** este o tragicomedie despre idealuri pierdute, o lume unde, adesea, se mizează totul pe o singură carte şi dueluri pe care nu întotdeauna le câştigă cel ce cunoaşte regulile jocului. Personajul *Jana* întruchipează Cehia „postnoiembristă“,[1] cu speranţele, dramele şi dezamăgirile sale acrişor-amărui şi cu sarcasmul rece ca ultim refugiu pentru cei care şi-au făcut şi au pierdut prea multe iluzii. Tradusă în mai multe limbi, piesa a avut premiera internaţională tocmai în acea Slovacie care, în ciuda numeroaselor vicisitudini ale istoriei postcomuniste, pare a-şi fi revenit mai repede din beţia postrevoluţionară decât Cehia, „surioara mai mare“ din fosta federaţie.

*

Ziua a II-a – Miercuri, 4 decembrie

Specii pe cale de dispariţie de Petr Zelenka, traducerea: **Mircea Dan Duţă,** regia: **Dragoş Muşoiu**

Distribuţia: Jeremy – **Sorin Cociş,** Jan – **Claudiu Romilă,** Jana – **Crenguţa Hariton,** Eva/Michaela – **Ada Navrot,** Jurnalişti – **Dana Marineci,** Hanka – **Lucian Ionescu,** Pavel – **Alexandru Călin**

Petr Zelenka este, începând cu anul 2001, liderul de necontestat al dramaturgiei cehe contemporane. Are o activitate foarte apreciată şi în film. Primul succes cinematografic, *Năsturiştii*, recompensat în 1997 cu Leul Ceh pentru cea mai bună regie, cel mai bun scenariu şi cel mai bun film, a precedat cu patru ani primul text dramatic, *Poveştile unei nebunii obişnuite*, care avea să-i aducă, încă de la început, autorului atât un premiu „Alfréd Radok“, cât şi celebritatea în domeniul dramaturgiei.

Textul dramatic ***Specii pe cale de dispariţie*** propune o „poveste corporatistă“ despre confruntări între titani ai trusturilor şi artişti famelici, revoluţii pe (auto)stradă, învingători de la care nu ne-am aştepta vreodată să câştige ceva, învinşi cărora le rămâne numai ceea ce biruitorii lor nu iau în seamă şi, nu în ultimul rând, despre „specii pe cale de dispariţie“. Sub acest înveliş mai degrabă comun, vecin cu melodrama, se ascunde o meditaţie amară asupra moravurilor şi mentalităţilor omeneşti la sfârşitul primului deceniu al secolului al XXI-lea, impregnată cu „incorigibilul“ scepticism al lui Zelenka.

*

---

[1] În noiembrie 1989 a avut loc în fosta Cehoslovacie „Revoluţia de Catifea“ care a dus la căderea regimului comunist în ţară.

Ziua a III-a – Joi, 5 decembrie

Joc de toamnă de Markéta Bidlasová-Bláhová, traducerea: **Mircea Dan Duţă, r**egia: **Adela Biţică**

Distribuţia: *Valli* – **Ioana Calotă,** *Fanous* – **Vladimir Purdel** (UNATC), *Raul* – **Alexandru Mike Gheorghiu,** *Natasha* – **Lorena Luchian** (UNATC), *Elsa* – **Anca Dinicu** (UNATC)

Markéta Bidlasová-Bláhová, absolventă în 1993 a secţiei de Dramaturgie din cadrul Facultăţii de Teatru a Academiei de Arte ale Spectacolului din Praga, a lucrat ca secretar literar al Studioului Dramatic din Ústí nad Labem şi al Teatrului Švanda – colaborând însă şi cu alte scene pragheze, precum Clubul Dramatic, Teatrul Palmovka, Teatrul Labirint, Teatrul din Strada Celetná şi, de asemenea, cu Teatrul Klicpera din Hradec Králové. Scriitoarea este preocupată în principal de destinul, locul şi rolul femeii în cadrul unei societăţi omeneşti eterne şi atemporale în aroganţa sa egocentrică şi autosuficientă, nefiind, totuşi, o feministă.

În piesa ***Joc de toamnă,*** autoarea are puterea – şi curajul – de a „ataca“ (deşi „numai“ cu armele ironiei, dar, cum bine se ştie, acestea nu sunt întotdeauna benigne) tocmai valorile care îi sunt cele mai scumpe: pe acelea ale feminităţii şi ale familiei. În contradicţie cu motivele feminităţii şi ale familiei, apare în piesă şi motivul războiului (*bella matronis detestata*), care poate fi înţeles aici ca eternul „conflict“ dintre principiul masculin şi cel feminin. La un moment dat, trădată, rămasă singură, Valli este pe punctul de a pierde acest război, fapt în urma căruia înţelege că în viaţa ei şi a lui Fanouš trebuie totuşi să se schimbe ceva.

(Fragmentele despre autori şi descrierea pieselor sunt extrase din lucrarea domnului Mircea Dan Duţă, „Teatrul contemporan ceh – specie pe cale de dispariţie?“)

Adela Biţică (născută la 21 februarie 1988 în Pitesti) este în prezent studentă în anul II la Masterat Regie de Teatru, UNATC, clasa prof. Alexa Visarion. A absolvit Facultatea de Sociologie, Universitatea Bucureşti (2009), şi Regie de Teatru, UNATC (2012). Ciclul licenţial al secţiei de Regie de Teatru, la clasa prof. Liudmila Szekely, l-a finalizat cu spectacolul *Handbag* după Mark Ravenhill, spectacol care a câştigat Premiul pentru cea mai bună regie în Gala Absolvenţilor UNATC (2012). A mai realizat *Omul care mânca lumea* de Nis-Momme Stockman (2012, spectacol-lectură), *Aleea Soarelui* de Gabriel Pintilei (2012), *DOR*, *performance* realizat împreună cu The Schmutz Company, Pittsburg, SUA (2011). În 2010 este asistent de regie la *Blifat* de Gabriel Pintilei, în regia lui Alex Mihail, Teatrul Odeon, Bucureşti.

Dragoş Alexandru Muşoiu s-a născut pe 9 mai 1988 în Braşov. A absolvit Regia de Teatru la UNATC, clasa prof. Ludmila Szekely Anton, prof. asociat Radu Apostol, în 2012. A lucrat, în şcoală, pe texte de Cehov (*Livada de vişini*, *Pescăruşul*, *Cerere în căsătorie*), Shakespeare (*Mult zgomot pentru nimic*, *Antoniu şi Cleopatra*, *Richard al III-lea*), Brecht (*Cercul de cretă caucazian*), Eugene O`Neill (*Dincolo de zare*) şi Vasili Sigarev (*Plastilina*). În 2011, a realizat, împreună cu câţiva colegi, spectacolul *DOR* (*performance* comunitar), în Pittsburgh, Pennsylvania. În 2012, a făcut asistenţă de regie la spectacolul *C.F.R – cometa, copilul, căţelul*, regia: Alexandru Dabija, la Teatrul Odeon din Bucureşti. Tot în 2012, a montat spectacolele *După ploaie* de Sergi Belbel (spectacol de licenţă, UNATC), *Night on Earth*, adaptare după Jim Jarmusch (spectacol selecţionat la Gala Hop 2012 şi găzduit, ulterior, de Teatrul Apropo din Bucureşti) şi *Corsarii* de Philipp Lohle (spectacol-lectură în cadrul programului de promovare a textelor germane contemporane iniţiat de UNATC şi Institutul Goethe). În prezent, este masterand în Regie, anul al II-lea, la aceeaşi universitate.

Ⓟ Teatrul „George Ciprian", Buzău

Ultima premiera din anul 2013, a Teatrului „George Ciprian", Buzău, este *HAI S-O UCIDEM PE MATILDA!* de Orlin Diakov. Speranţa noastră că vom atrage publicul e maximă, ținând cont de faptul că este o comedie spumoasă, așa cum peste 60% dintre spectatori îşi doresc să vadă. Această piesă poate fi definită ca un reușit thriller comic, în care doi bărbaţi din societăţi diferite luptă pentru o femeie. Autorul propune o zonă tematică abordată în filmele lui Quentin Tarantino sau Jim Jarmush, mult apreciată de publicul de pretutindeni: violenţă şi umor. Spectacolul are personaje bine conturate şi situaţii-limită care, până la urmă, sunt rezolvate, dar nu oricum, ci într-un final... hollywodian.

Care dintre cei doi va rămâne cu Matilda?

Pentru asta va trebui să vedeţi producţia noastră.

Doi talentați și binecunoscuți actori – **Ioan Isaiu** şi **Dan Helciug**, ca şi o regie inventivă – cea a lui **Sorin Misirianţu**, sunt premise pentru o reuşită sigură.

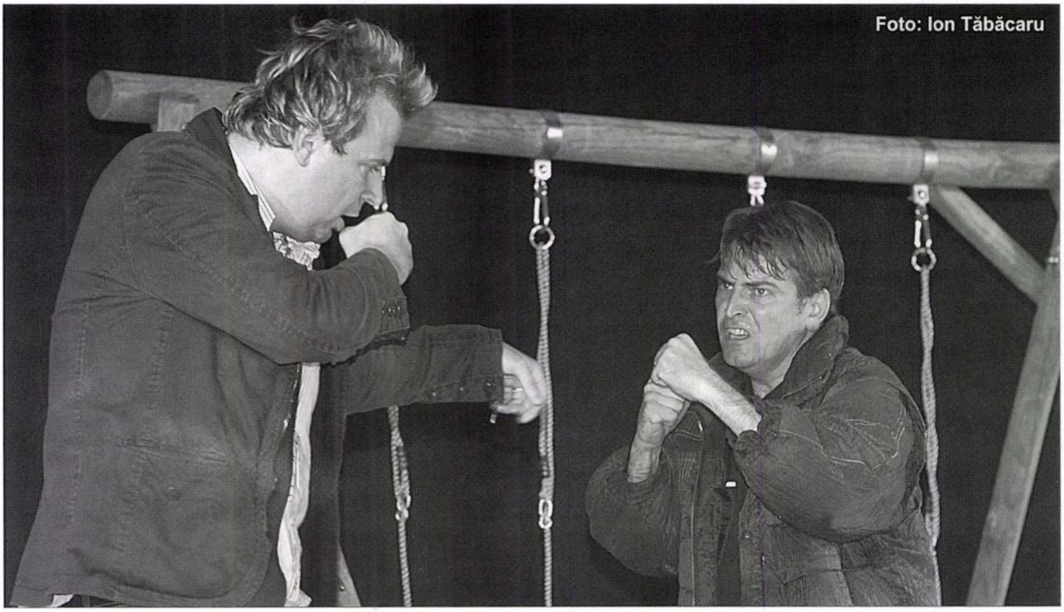
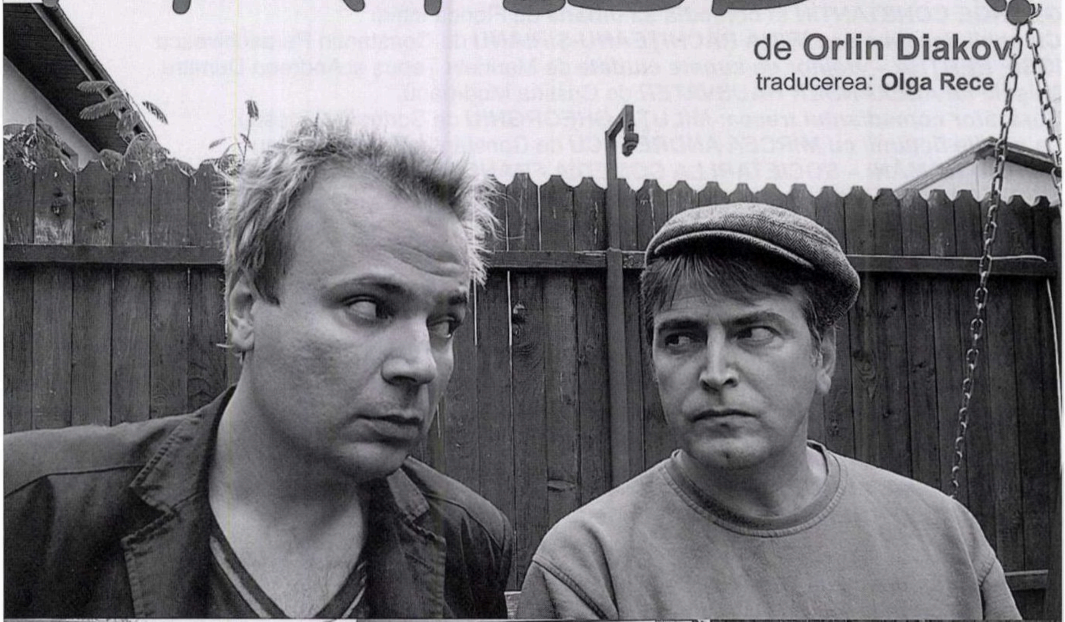


Foto: Ion Tăbăcaru

Teatrul
George
Ciprian
BUZĂU

Hai s-o ucidem pe MATILDA!

de **Orlin Diakov**
traducerea: **Olga Rece**



cu:
Ioan Isaiu și **Dan Helciug**

Regia: **Sorin Misirianțu**

Directorul teatrului: Gina Chivulescu

Instituție publică de cultură finanțată de: CONSILIUL JUDEȚEAN BUZĂU

Parteneri media:

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

La vorbă cu VLAD MUGUR, interviu de Florica Ichim
Ursit scenei: MIHAI POPESCU de Margareta Andreescu
El, vizionarul: AURELIU MANEA
Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU de Mihaela Tonitza-Iordache
Un cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU de Constantin Paraschivescu
O viaţă în sute de roluri: MARGARETA BACIU de Sorina Bălănescu
Histrion de cursă lungă: GHEORGHE DINICĂ de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUŢIU**
MARIOARA VOICULESCU – ***Jurnal. Memorii***
VASILE COSMA – Actor sub zodia Shakespeare de Alexandru Firescu şi Constantin Gheorghiu
DAN MICU – Un destin spulberat de Doina Papp
Conversaţie în şase acte cu TOMPA GÁBOR, interviu de Florica Ichim
Patima pentru teatru sau VIRGINIA ITTA MARCU de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN şi comedia sa umană de Florica Ichim
Cu ochii deschişi sau IRINA RĂCHIŢEANU-ŞIRIANU de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERŢEA – vrăjitor de sunete ciudate de Marinela Ţepuş şi Andreea Dumitru
Măştile lui ALEXANDER HAUSVATER de Cristina Modreanu
Surâzător comediantul trecea: MILUŢĂ GHEORGHIU de Sorina Bălănescu
La porţile ficţiunii cu MIRCEA ANDREESCU de Constantin Paraschivescu
ACTORI ROMÂNI – SOCIETARI LA COMEDIA FRANCEZĂ de Anca Costa-Foru
MARIA FILOTTI – ***Am ales teatrul***
VALERIU MOISESCU – ***Persistenţa memoriei***
Carte cu GINA PATRICHI de Mircea Morariu
DAN JITIANU şi bucuria comunicării de Ion Cazaban
Cu ION CARAMITRU de la Hamlet la Hamlet şi mai departe de Mircea Morariu
ION IANCOVESCU – artist nepereche de Ioan Massoff
Habarnam în oraşul teatrului. Universul spectacolelor lui ALEXANDRU DABIJA de Miruna Runcan
JULES CAZABAN, profesionistul de Constantin Paraschivescu
DAN NEMŢEANU şi viziunea sa scenografică de Ion Cazaban
Cu şi despre MARIANA MIHUŢ de Mircea Morariu
OLEG DANOVSKI – omul, artistul, legenda de Doina Jela
Un regizor uitat, AUREL ION MAICAN de Vera Molea
AVRAM GOLDFADEN și teatrul ca identitate de Anca Mocanu

Seria ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu
Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol.)
Comentarii şi delimitări în teatru de Camil Petrescu (2 vol.)
Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu
Cronici teatrale de Victor Parhon
Medeea lui Andrei Şerban de Ana Maria Narti
Mănuşa prinţului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu
Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Şerbănescu
Rezistenţa prin Teatru de Dinu Kivu
Citindu-l pe Shakespeare de Andrzej Żurowski
Silviu Purcărete sau privirea care înfăţişează de Oltiţa Cântec
Actori care ard de Miruna Runcan
SHAKESPEARE: textul ca partitură de joc de Ana Maria Narti
Scena românească și expresionismul de Ion Cazaban
EUGEN LOVINESCU sub zodia seninătăţii imperturbabile de Camil Petrescu
Cel ce vede glasul – Márti Sipos de vorbă cu ANDRÁS VISKY

Seria DRAMATURGI DE AZI

Teatru spaniol contemporan, antologie de Ioana Anghel şi Andreea Dumitru
Teatru american contemporan (Străini din toată lumea), antologie de
Carol Martin şi Saviana Stănescu; ediţia românească de Andreea Dumitru

Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru
Teatro con voz de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll /
    Teatru cu voce de femeie. Două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll
    ediţie bilingvă de Catalina Iliescu Gheorghiu
Jean-Luc Lagarce – *Dramaturgie*, prefaţă şi traducere de Eugenia Anca Rotescu
Samuel Beckett – *Dramaturgie*, ediţie îngrijită, traducere şi note de Anca Măniuţiu
Dramaturgi basarabeni de azi, antologie de Andreea Dumitru şi Oana Borş
Dramaturgie contemporană din Balcani, antologie de Andreea Dumitru
Valère Novarina – *L'opérette imaginaire / Opereta imaginară*, ediţie bilingvă,
    în româneşte de Tudor Ionescu
Teatru spaniol contemporan 2, antologie de Ioana Anghel
Dramaturgi israelieni de azi, selecţie şi traducere din limba engleză de Ada-Maria Ichim
Goran Stefanovski – Poveşti din Estul Sălbatic, prefaţă, selecţie şi traducere de Ioana Ieronim
Dramaturgi olandezi de astăzi, antologie de Liliana Alexandrescu
Dramaturgie ungară contemporană, selecție și traducere de Ana Scarlat

Seria DRAMATURGIE CLASICĂ

William Shakespeare – Furtuna, traducere de Ioana Ieronim
William Shakespeare – Măsură pentru măsură, traducere de Ioana Ieronim

Seria „CAMIL PETRESCU"

Jocul ielelor; Proză scurtă; Note zilnice; Doctrina substanţei (2 vol.)

Seria MARI REGIZORI AI LUMII

***Întâlnire cu* ROBERT WILSON**
Calea spre performanţă. Dodin şi Teatrul Malâi de Maria Şevţova
Călătorie fără sfârşit. Reflecţii şi memorii de **LEV DODIN**
Teatrul meu de **PIPPO DELBONO**
Spre un teatru sărac de **JERZY GROTOWSKI**
RYZSARD CIEŚLAK, actor emblematic al anilor '60, volum conceput şi coordonat de George Banu
Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă de **PETER BROOK**
ARIANE MNOUCHKINE. Arta prezentului. Convorbiri cu Fabienne Pascaud
***Ariane Mnouchkine**, ediţie* de Béatrice Picon-Vallin
ROBERT WILSON de Maria Şevţova
KRYZSZTOF WARLIKOWSKI şi teatrul ca o rană vie de Piotr Gruszczyński
Despre Teatru de **VSEVOLOD MEYERHOLD**
EDWARD GORDON CRAIG. Despre Arta Teatrului

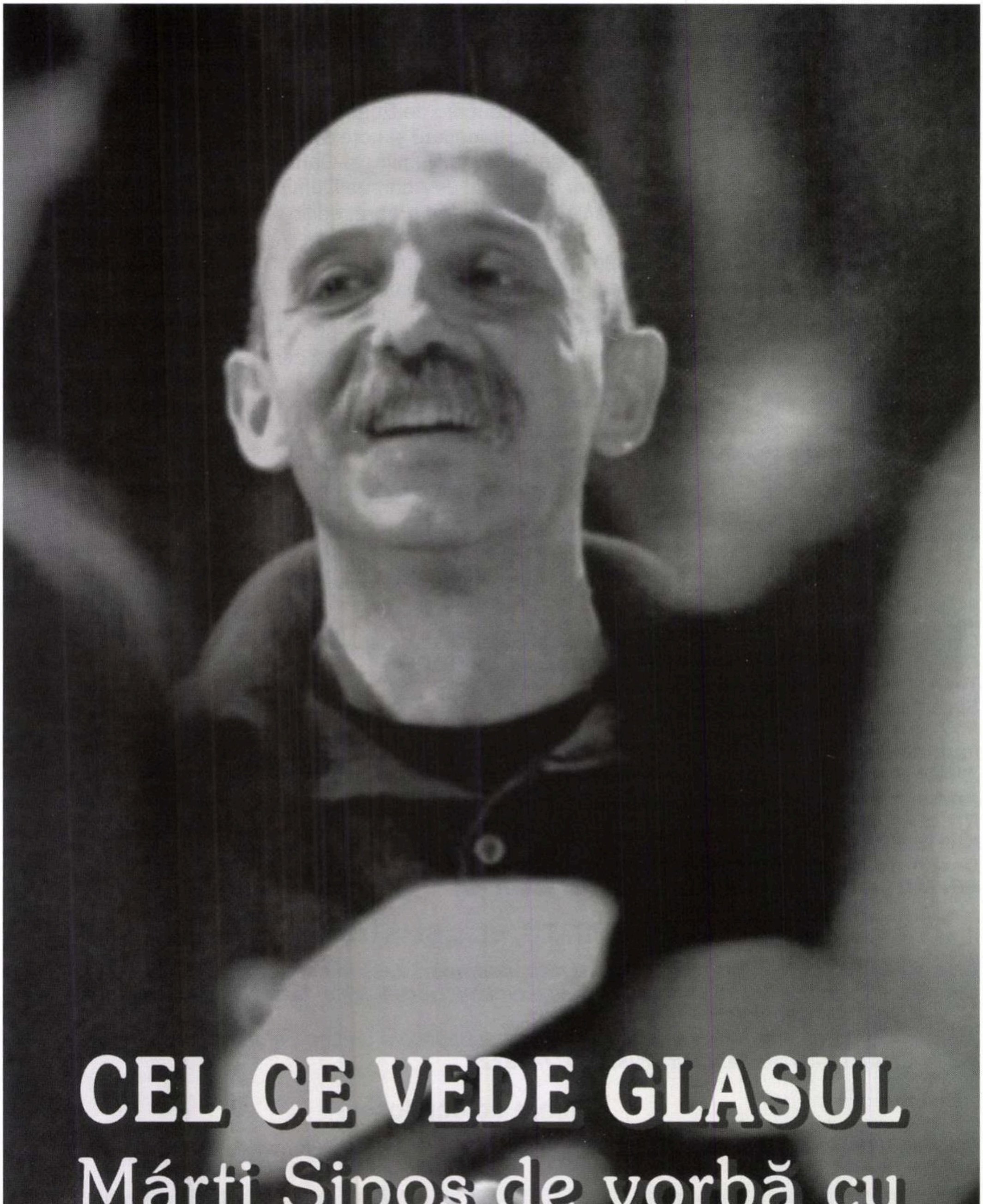
Seria EU, TU, EL... ŞI ISTORIA

ANA MARIA NARTI – Fiare, îngeri şi martiri. Însemnări despre seducţia totalitară.
Chişinău, 7 aprilie. Teatru-document*. Piese de Irina Nechit, Mihai Fusu, Dumitru Crudu,*
    Constantin Cheianu
Avangarda rusă. Dramaturgie*, prefaţă, selecţie şi traducere de Leo Butnaru*
ELENA NARTI – O adolescenţă rusă: 1917–1922

În afara colecţiilor

EUGÈNE IONESCO (EUGEN IONESCU) pe scenă, în România, album de Florica Ichim

Cărţile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ş.a., precum şi la telefonul redacţiei (021-326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de **150 lei**, iar întregul set de cărţi apărute şi neepuizate poate fi procurat cu **1750 lei**. Aşadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc şi din lume, dacă vreţi să sprijiniţi apariţia revistei **TEATRUL AZI**, puteţi să vă abonaţi pentru anul 2014, prin BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 021-326 17 76 şi 0722 455 954 – Florica ICHIM; 0723 345 032 – Oana BORŞ sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU. De asemenea, nu uitaţi că puteţi susţine dezvoltarea colecţiilor noastre de carte, direcţionând 2% din impozitul datorat statului către Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", în acelaşi cont bancar de mai sus.
e-mail: teatrul_azi@yahoo.com; website: **www.teatrul-azi.ro**



CEL CE VEDE GLASUL

Márti Sipos de vorbă cu ANDRÁS VISKY

SUMAR

1 CAMIL PETRESCU • 120 DE ANI DE LA NAŞTERE
- 1 *A intra în conştiinţa publicului* de Gelu Ionescu
- 3 *Mihail Sebastian* de Camil Petrescu
- 6 *„Insula" lui Mihail Sebastian* de Camil Petrescu
- 6 *Teatrul Naţional* de Camil Petrescu
- 8 *Laborator experimental* de Camil Petrescu

9 FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

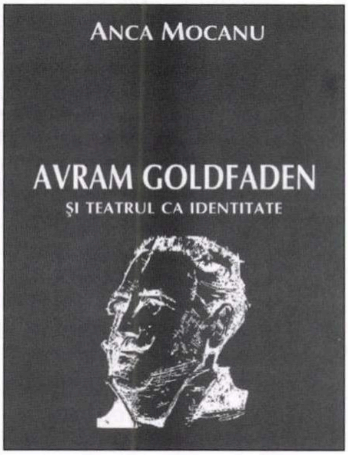
9 Festivalul Naţional de Teatru, Bucureşti
- 9 *Festivalul Naţional de Teatru – ediţia a XXIII-a* de Mircea Morariu
- 14 *Iubirea de arginţi* de Adrian Mihalache (*Avarul* de Molière – Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe)
- 17 *Dreptul de proprietate* de Mircea Morariu (*Solitaritate* – Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu & Teatrul Naţional al Comunităţii Franceze din Bruxelles)
- 19 *Frumos şi omenesc* de Mircea Morariu (*Yentl* de Leah Napolin şi Isaac Bashevis Singer – Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti)
- 22 *Ce-i datorează Caragiale lui Afrim...* de Călin Ciobotari (*Năpasta* de I.L. Caragiale – Teatrul Naţional „I.L. Caragiale", Bucureşti)
- 25 *Ambiguitate şi incantaţie pe tărâmul de basm al „Năpastei"* de Nicolae Havriliuc (*Năpasta* de I. L Caragiale – Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti)
- 29 *Ce rezultă din amiciţia dintre Molière, Banderas şi Cristi Juncu* de Mircea Morariu (*Şcoala nevestelor* de Molière – Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Liviu Rebreanu")
- 31 *O tragedie comică* de Nicolae Prelipceanu (*Însemnările unui nebun* de N.V. Gogol – ArCuB)
- 33 *Gender Studies* de Adrian Mihalache (*A douăsprezecea noapte* de William Shakespeare – Teatrul „Regina Maria" din Oradea)
- 35 *Să căutăm ce nu ştim...* de Mircea Morariu (*Academia Itinerantă Andrei Şerban – Cartea Atelierelor*. Volum coordonat de Monica Andronescu şi Cristiana Gavrilă. Editura Nemira, Bucureşti, 2013)
- 38 *Confirmarea* de Mircea Morariu (Liviu Lucaci – *Nostalgicii călători*, Editura UNITEXT, Bucureşti, 2013)
- 41 *Colocviul de la spartul târgului* de Mircea Morariu (Colocviul Internaţional „Criticul/Critica de teatru – dispariţie sau transformare")

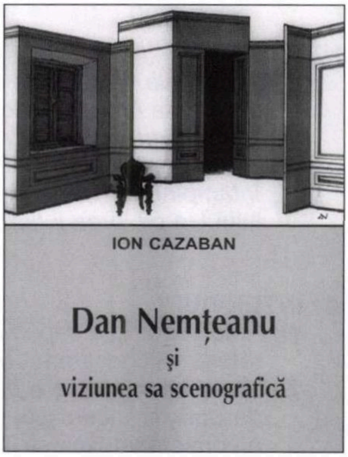
44 Festivalul Internaţional „Viaţa e frumoasă", Bucureşti
- 44 *Viaţa poate fi frumoasă...* de Maria Zărnescu

54 Festivalul European de Teatru „Eurothalia", Timişoara
- 54 *Aniversare în festival* de Daria Dimiu
- 57 *„Ivona"-filmul* de Mircea Morariu (*Ivona, principesa Burgundiei* de Witold Gombrowicz – Teatrul „Jan Kochanowski" din Opole, Polonia)
- 61 *Cronică de spectator fericit* de Mircea Morariu (*Zic Zac*. Un spectacol de Andrea Gavriliu şi Ştefan Lupu – UNATC Bucureşti)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

VERA MOLEA
UN REGIZOR UITAT
AUREL ION MAICAN
S.L.



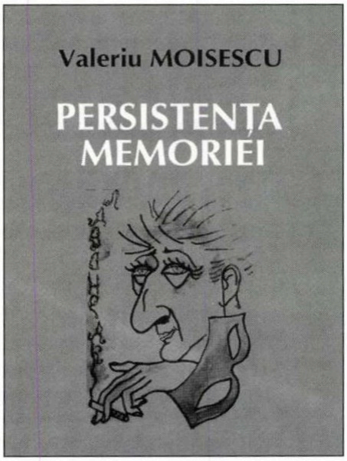


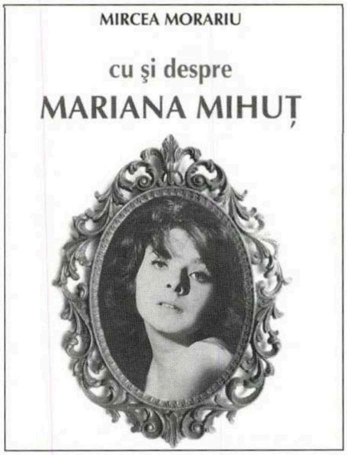
- **64 Festivalul Internaţional de Teatru Pentru Publicul Tânăr, Iaşi**
  - 64 *„Ludic". Made by „Luceafărul" Iaşi* de Călin Ciobotari
  - 67 *Un festival în imagini* de Constantin Paiu (*F.I.T:P.T.* – volum coordonat de Oltiţa Cîntec)
- **68 Festivalul de Comedie de la Galaţi**
  - 68 *Scurtă privire de ansamblu* de Irina Zlotea
  - 73 *Adunarea femeilor – debut regizoral* de Irina Zlotea (*Adunarea femeilor* de Aristofan – Teatrului „Victor Ion Popa" din Bârlad)
  - 75 *Jocul de-a logodna* de Irina Zlotea (*Peţitoarele* de Avksentii Tsagareli – Teatrul Dramatic „Fani Tardini" din Galaţi)
  - 77 *Ce se câştigă şi ce se pierde?* de Irina Zlotea (*Subpământeanul* de Hristo Boicev – Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ)
- **79 FEST(IN) pe Bulevard, Bucureşti**
  - 79 *Cel mai tânăr festival* de Elisabeta Pop (Eveniment găzduit de Teatrul „C.I. Nottara")
  - 86 *O shaorma teatrală* de Mircea Morariu (*Matrimoniale* de Lia Bugnar – Teatrul „Nottara")
  - 88 *În vizită la bogata doamnă* de Nicolae Prelipceanu (*Matrimoniale* de Lia Bugnar – Teatrul „Nottara")
  - 90 *Un pic Don Juan* de Nicolae Prelipceanu (*Un pic prea intim* de Rajiv Joseph – Teatrul „Nottara")
- **92 Festivalul teatrelor dunărene, Giurgiu**
  - 92 *Fenomenul Giurgiu* de Zeno Fodor
- **95 Festivalul de Teatru „Toma Caragiu", Ploieşti**
  - 95 *Festivalurile supravieţuiesc* de Liana Ornea
  - 98 *Suflete vii* de Nicolae Prelipceanu (*Suflete moarte* de Mihail Bulgakov după N. V. Gogol – Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti)
  - 100 *Din mici nimicuri* de Mircea Morariu (*Când ploaia se va opri* de Andrew Bovell – Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti)
- **103 Festivalul internaţional al Teatrului de animaţie „Bucurii pentru copii", Bucureşti**
  - 103 *Un moment al adevărului* de Ion Parhon
- **106 Aniversare – Teatrul „M. Eminescu", Botoșani**
  - 106 *Trecut, prezent şi o idee de viitor* de Ştefan Oprea
  - 108 *BPT (Botoşani pentru toţi)* de Doru Mareş

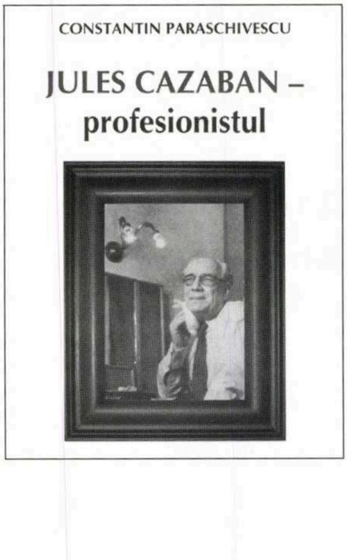
- **112 ESEURI**
  - 112 *Ecouri ale lui Gordon Craig în România anilor '30–'40* de Liliana Alexandrescu
  - 132 *Consecuţia om–teatru* de Nicolae Havriliuc
  - 137 *Şi la pomul lăudat, fie şi cu mere roşii... se poate întâmpla!* de Nicolae Havriliuc (Pe marginea spectacolului *Un pic prea intim*)

- **141 INTERVIURI**
  - 141 Anton Tauf: *„La capătul fiecărui rol este marea ta singurătate."* A consemnat Mirela Sandu.
  - 151 Maria Mierluţ: *„Ce e păpuşa? Cândva ştiam o mulţime de definiţii; acum ştiu doar că e un mister fascinant!"* A consemnat Raluca Tulbure.

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"


Valeriu MOISESCU
PERSISTENŢA MEMORIEI


MIRCEA MORARIU
cu şi despre
MARIANA MIHUŢ


CONSTANTIN PARASCHIVESCU
JULES CAZABAN – profesionistul

158 Enikö Gyorgyjakab: *„Am grijă de energie, s-o ţin cumva în mine“*. A consemnat Mirela Sandu.
164 Antonella Cornici: *„Regizorul e ca un psiholog: ascultă, prelucrează şi oferă soluţii“*. A consemnat Călin Ciobotari.

170 **EVENIMENT**
170 *„Colibri“ 65* de Raluca Tulbure (Aniversarea Teatrului pentru Copii şi Tineret din Craiova)

172 **SPECTACOLE**
172 *Fără cusur* de Mircea Morariu (*Victor sau copiii la putere* de Roger Vitrac – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca)
176 *Tainiţele securităţii – rampă spre tainele Thaliei* de Daria Dimiu (*Tipografic Majuscul*. Un spectacol de Gianina Cărbunariu – Teatrul „Odeon“)
180 *Poliţia politică drept personaj teatral* de Mircea Morariu (*Tipografic Majuscul*. Un spectacol de Gianina Cărbunariu – Teatrul „Odeon“)
182 *„Revizorul“ – popular şi extrem-contemporan* de Mircea Morariu (*Revizorul* de N. V. Gogol – Teatrul Naţional „I. L. Caragiale“ din Bucureşti)
186 *Prometeu, alias Julian Assange* de Sanda Vişan (*Prometeu înlănţuit*, după Eschil – Teatrul Naţional „Mihai Eminescu“ din Timişoara)
193 *Adevăruri despre Billy mincinosul...* de Călin Ciobotari (*Billy mincinosul* de Keith Waterhouse şi Willis Hall – Teatrul Naţional „Mihai Eminescu“ din Timişoara)
196 *Un izbutit lifting teatral* de Mircea Morariu (*Billy mincinosul* de Keith Waterhouse şi Willis Hall – Teatrul Naţional „Mihai Eminescu“ din Timişoara)
199 *Un spectacol... prea-prea şi foarte-foarte...* de Elisabeta Pop (*Leonce şi Lena*, scenariu de Mihai Măniuţiu şi Ada Milea după Georg Büchner – Teatrul „Regina Maria“, Oradea)
203 *Anul „Pescăruşului“* de Mircea Morariu (*Pescăruşul* de A. P. Cehov – Teatrul de Comedie din Bucureşti)
206 *Casa mult visată* de Nicolae Prelipceanu (*Casa* de Evgheni Grişkoveţ – Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila)
208 *Trei poveşti în şapte ani* de Mircea Sorin Rusu („Trilogie Arabă“ la Teatrul „Ariel“ din „Târgu Mureş“)
210 *Falstaff cu biberon* de Ion Jurca Rovina (*Falstaff*, adaptare după *Nevestele vesele din Windsor* de William Shakespeare – Teatrul de Vest, Reşiţa)
213 *Teatru în chinuri groaznice la Ateneul Tătăraşi* de Călin Ciobotari (*„Românie dragă, Elveţia mea...“* de Cornel Udrea – Ateneul Tătăraşi din Iaşi)
214 *Violul – o formă de Blitzkrieg* de Mircea Morariu (*Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vişniec – Teatrul Dramatic „I.D. Sârbu“ din Petroşani)
217 *Dincolo de barieră* de Mircea Morariu (*Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu – Teatrul Clasic „Ioan Slavici“ din Arad)
219 *Contra jogulatores obloquentes...* de Anca Mocanu (*Moartea accidentală a unui anarhist* de Dario Fo – Teatrul „Tony Bulandra“ din Târgovişte & Teatrul de Artă din Deva)

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 1–2 / 2014

Tel.: 021 326 17 76
0722 455 954

Piaţa Alba Iulia nr. 1,
bl. H1, sc. 5, ap. 135,
sector 3, cod poştal 031103,
Bucureşti

teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro
www.teatrul-azi.ro

Redactor-şef: **FLORICA ICHIM**

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Daria DIMIU
Anca MOCANU
Liana ORNEA
Roxana BUŞU

ISSN 1220-4676

222 *Tinereţea unei poveşti celebre* de Ion Parhon (*Frumoasa din pădurea adormită*, adaptare după Charles Perrault – Teatrul „Ţăndărică")

224 **TELEVIZIUNEA ROMÂNĂ**
- 224 *Albastrul de Hedda* de Mircea Morariu (*Hedda Gabler* de Henrik Ibsen – Televiziunea Română, Teatru TV, Casa de producţie)
- 228 *Salvarea prin sinucidere* de Mircea Morariu (*Efectul Genovese*, după piesa cu acelaşi titlu de Alina Nelega – Televiziunea Română, Teatru TV, Casa de producţie)

231 **RADIO**
- 231 *„Grand Prix Nova"* de Irina Zlotea (Prima ediţie a Festivalului Internaţional de Teatru Radiofonic, Bucureşti)

234 **CARTEA DE TEATRU**
- 234 *Stanislavski* de Elisabeta Pop (K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuşi*. Editura Nemira, 2013)
- 237 *Aroganţă şi sindrofie* de Constantin Paraschivescu (*Oul natal* de Ion Jurca Rovina)
- 239 *Un test de rezistenţă* de Mircea Morariu (Marius Constantinescu – *Profil. Poveste. Personaj,* Editura ART, Bucureşti, 2013)
- 242 *O poveste cu Horațiu ...povestită de Doina Papp* de Elisabeta Pop (Doina Papp, *O poveste cu Horațiu*, Editura Alfa, 2013)

245 **NOI ÎN LUME**
- 245 *Jurnal de dramaturg la „Moartea lui Danton"* (fragment) de András Visky (prilejuit de spectacolul montat de Tompa Gábor la Seul, Coreea de Sud, premiera 2.XI.2013)
- 249 *Teatrul „Gepetto" din Arad la Washington* (cu spectacolul *Tovarăşul de drum* după Andersen)

250 **PREMII**
- **Alexandra Badea**:
  - Marele premiu al dramaturgiei franceze, 2013;
- **Elise Wilk:**
  - Premiul pentru un dramaturg român emergent, 2013, acordat de ambasada Irlandei la București

251 **INFO UNITER**

253 ***Teatrul „C.I. Nottara", Bucureşti***

256 ***Teatrul „George Ciprian", Buzău***

Coperta I: ***Camil Petrescu***, pictură de Stelian Popescu Ghimpați
Coperta IV: Regizorul **Cristi JUNCU**

Revistă editată
de
FUNDAȚIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU"
în parteneriat cu
UNIUNEA TEATRALĂ
DIN ROMÂNIA
UNITER

Machetare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR
Vizual Graph

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ

II 2446

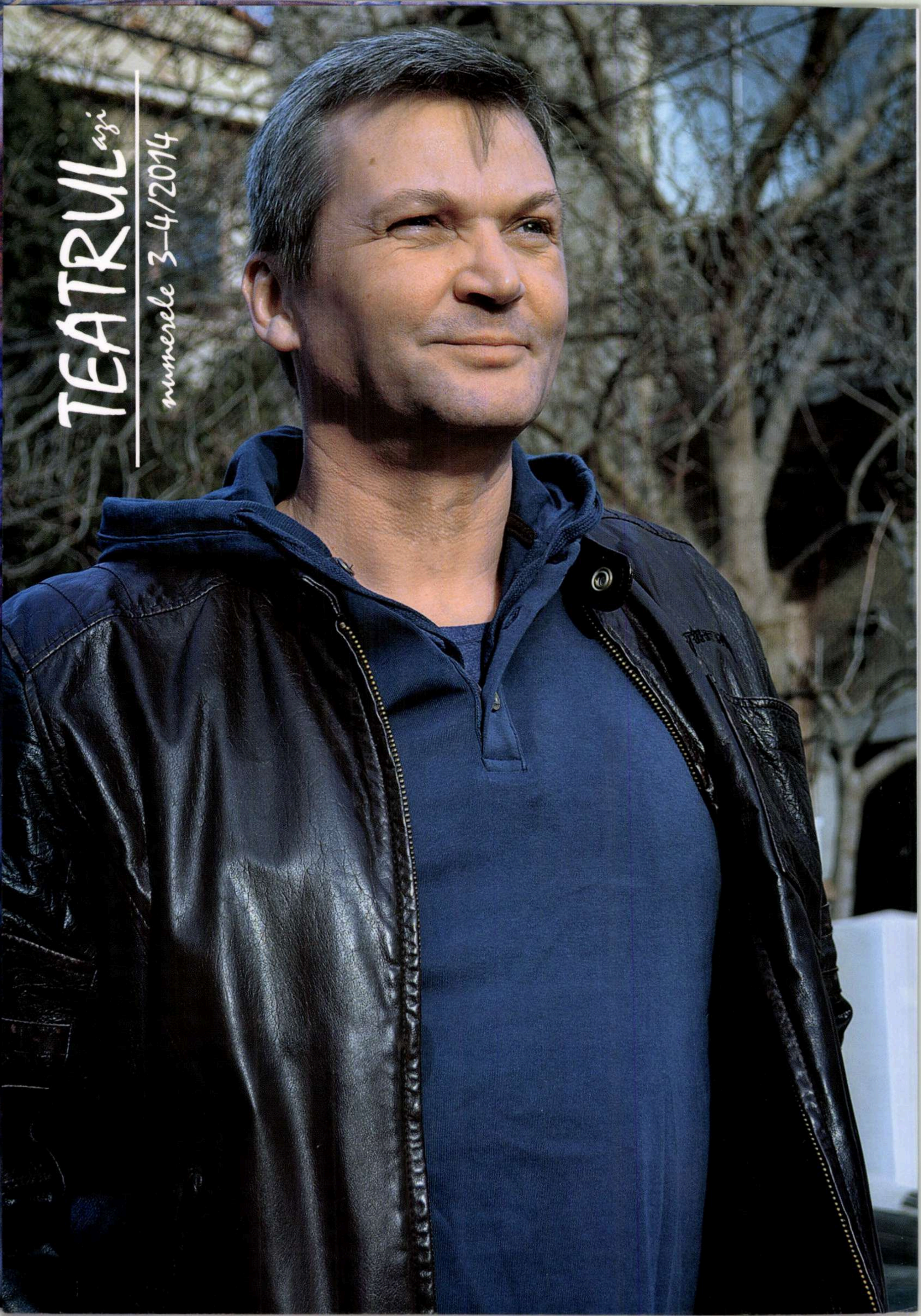
TEATRUL azi

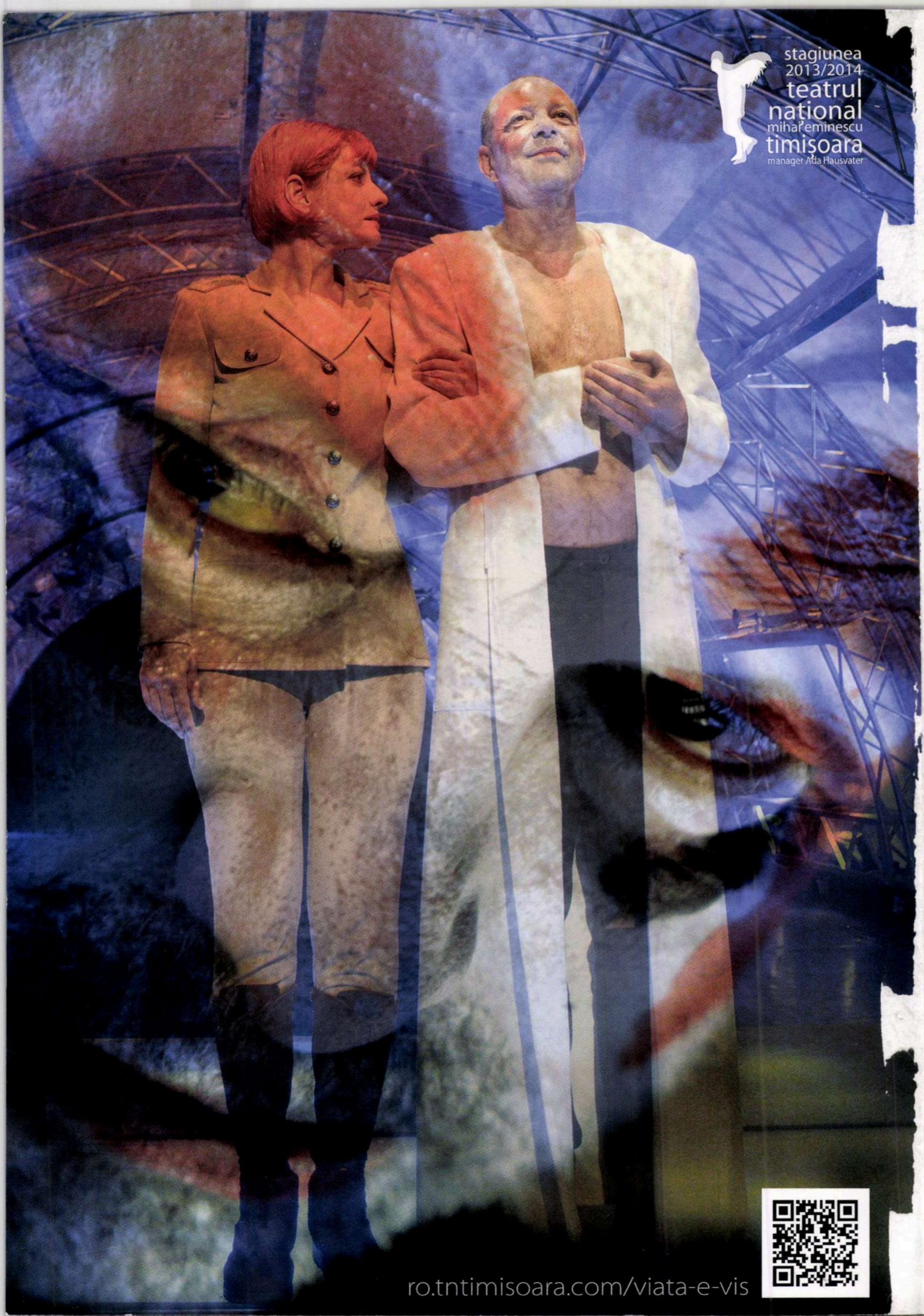
numerele 3–4/2014

TEATRUL azi • numerele 3–4/2014

TEATRUL azi

numerele 3-4/2014





stagiunea
2013/2014
teatrul
national
mihai eminescu
timișoara
manager Ada Hausvater

ro.tntimisoara.com/viata-e-vis

stagiunea
2013/2014
teatrul
național
mihai eminescu
timișoara
manager Ada Hausvater

ACTRIȚA

ro.tntimisoara.com/actrita

CAMIL PETRESCU

120 de ani de la naștere (9/22 aprilie)

Biblioteca Județeană MUREȘ TÎRGU MUREȘ
907.199
P

Camil PETRESCU

Iubite domnule Rebreanu,

Îţi scriu scrisoarea asta acum înaintea repetiţiei de miercuri[1], mai avem una joi şi alta de memorie vineri dimineaţa. Decorurile le-am avut de la actul I vinerea trecută, de la actul II luni, de la actul III marţi dimineaţă, adică ieri. Vreau să spun că am avut nemulțumiri, pe care eu le-am comentat în notele regizorale înmânate personal.

Dar îmi spui că aşa se face la Naţional. Ştiu că ai dreptate... dar oare e bine că se face aşa? E bine că nu ştiu niciun moment cum va fi cu adevărat şi că la infinit trebuie să te mulţumeşti la declaraţia cerută cu: se va face?

Actorii nu ştiu rolurile. Aici, vinovăţiile sunt felurite. Mai întâi ştiţi că de miercuri s-au suspendat repetiţiile până vineri la ora 2 ca să înveţe rolurile. Şi tot nu le-au învăţat. Au fost lăsaţi să repete singuri dimineţi întregi şi tot nu le-au învăţat.

Stroe Atanasiu nu e însă vinovat. E debutant. Rolul nu e un rol obişnuit, e lung şi cu detalii. Are un trac nebun. Niciun actor din lume nu ar putea trece un asemenea rol în 5 săptămâni de repetiţii, oricum ar fi ele.

Doamna Mimi Botta e un alt caz. Rolul d-sale e mult mai mic, aproape jumătate din rolul d-lui Stroe Atanasiu. Nu l-a învăţat nici aşa mic. Spune că e obosită din cauza jocului din celelalte piese.

Ceilalţi interpreţi ştiu cum ştiu... acceptabil, s-ar putea scoate mai mult de la rolul Lina.

Concluziile mele

Aşa cum e spectacolul, e mai bun decât celelalte spectacole obişnuite ale teatrului bucureştean, piesa e cunoscută bine de interpreţi şi în linie generală aranjată foarte bine scenic. Fireşte, sunt insuficienţe mărunte care nu contează. Totuşi nu e un spectacol Camil Petrescu. E pe muchie de cuţit sau o prăbuşire sau un spectacol normal, acceptabil cu unele lucruri foarte bune.

Cum eu nu urmăresc cine ştie ce succes, sunt mulţumit cu ceea ce se dă. Întrebarea e însă dacă nu se impune o amânare. Să judecăm rece.

Iată motivele care pledează contra amânării:

1) Actorul principal nu va şti mai bine rolul decât îl ştie azi.
2) Se va produce o nedumerire în public care va fi speculată de duşmani[2].
3) Se produce o uşoară dezordine în programul teatrului.
4) Mergem prea în vară, prea în necunoscut şi nu voi mai putea beneficia ca autor.
5) Risc – şi e cel mai grav lucru – să îmi compromit sănătatea din pricina muncii la repetiţii.

---

[1] La 9 aprilie 1943 a avut loc premiera piesei *Mioara*, în regia lui Camil Petrescu, cu subtitlul *Toată lumea e sinceră la 20 de ani.* Nu știm dacă Rebreanu i-a acordat răgazul solicitat, cert e că s-a jucat toată stagiunea următoare chiar sub bombardamente, făcând o serie lungă, neobișnuită. (*N.red.*)

[2] În momentul anunțării piesei în repertoriul Naționalului, o parte din presă a pornit o fioroasă campanie împotriva autorului, au apărut pagini întregi cu titlul, de pildă: „Imbecil sau nulitate". (*N.red.*)

Liviu REBREANU, directorul Teatrului Naţional

Argumente pentru amânare:

1) Se va putea pune la punct decoraţia şi mişcarea scenei. La un spectacol mediocru acestea sunt decisive. E o mare greşeală să ne refuzăm acest lucru... căci aici progresul e posibil. Vei spune că acestea se pot realiza până vineri. Nu e de admis aici forma „Se va", aici ştii ce e, după ce vezi... Consider că pot accepta data premierei, când cu trei repetiţii înainte decorul e la punct.
2) Dra. Botta şi dna. Voluntaru, pe umerii cărora cade acum toată piesa, pot învăţa rolul şi pot să progreseze artistic. Fără ele reprezentaţia riscă enorm.
3) Enervarea publicului din cauza amânării trece. Dimpotrivă, enervarea din cauza căderii nu trece niciodată.
4) E adevărat că intrăm în vară, pierdem atâtea avantaje. Asta nu interesează Teatrul Naţional, ci pe mine. N-am noroc în teatru şi pace. O să mă las păgubaş.
5) Sănătatea mea va fi şi mai compromisă de plictiselile unei căderi. Părerea mea e că o amânare se impune până la definitivarea regiei, decorurilor, iar dra. Botta îşi va învăţa rolul.

Mi-ai promis totul pentru această piesă: dă-mi trei repetiţii în plus.

P.S.

Îţi anexez un creion roşu. Te autorizez să tai din piesă tot ceea ce nu merge. Dacă vrei să mă consulţi, îţi stau la dispoziţie cu dragă inimă.

BARSR C.inv.144.153

Dragă Maria Botta,

Îţi înapoiez textul pe care mi l-ai lăsat fără ca să-l fi citit, deoarece, în principiu, sunt împotriva ideii ca d-ta să joci un rol nou, acum, imediat, în luna iunie. Cred chiar că distribuirea d-tale în această piesă, în acestă lună, este o eroare gravă, pe care numai nişte ignari într-ale teatrului o puteau comite.

Teatrul Naţional nu are niciun interes să compromită un element tânăr, care, abia după lungi ani de aşteptare, s-a relevat, impunându-i să joace într-un spectacol grăbit improvizat în două săptămâni, în luni imposibile de călduri înăbuşitoare, când atenţia publicului nu poate fi solicitată pentru manifestări serioase de artă, ci numai pentru genul uşor, distractiv, al farsei şi schetciului (şi încă într-o sală închisă, joasă, ca la Studio). Cine a luat o asemenea hotărâre nu s-a priceput şi, din nefericire, n-a ştiut nici să caute sfatul cel bun, procedâd astfel cu neseriozitate.

Pentru d-ta personal urmările acestei naive hotărâri directoriale sunt cu deosebire grave:

a) Te vei prezenta publicului şi criticii, imediat după un mare success, când şi publicul şi critica au pretenţii excesive, în condiţii copilăreşti. Vei suferi ceea ce se numeşte un şoc reactiv, căci vei contrazice aşteptări. Vei contrazice laudele precedente. Insuccesul din noua piesă va face să se spună că succesul din *Ultima noapte*[1] a fost un bluf...

b) Colegii şi colegele d-tale te-au privit cu multă simpatie în *Ultima noapte.* Vor găsi acum că acaparezi rolurile, te vor urî şi te vor calomnia. Lasă şi alte colege să-şi încerce norocul. Du-te la o camaradă de talent şi spune-i: „Haide cu mine la director şi-i cere rolul acesta, care îţi convine." Va fi foarte cuminte.

c) Sănătatea d-tale nu e prea strălucită. O spui cu disperare şi, din nefericire, lucrul este evident pentru oricine te priveşte cu atenţie. Pe de altă parte, genul de roluri pe care îl joci e istovitor. Numai nişte ignoranţi într-ale teatrului vor crede că poţi să joci cu aceeaşi uşurinţă un rol de comedie, ca unul de dramă. D-ta te dăruieşti cu un soi de deznădejde rolului și, fiind şi de o sănătate atât de şubredă, nu vei putea probabil să joci niciodată seară de seară, şi nici mai mult de două trei roluri pe stagiune. Caii de curse nu pot fi solicitaţi decât de câteva ori pe an, iar în restul timpului nu pot fi folosiţi la corvoadă de cărămizi. Asemenea lăcomie şi nepricepere constituie un adevărat asasinat şi nu-ţi doresc, Maria Botta, să cazi pe mâna unor camionagii şi geambaşi deveniţi, prin jocul norocului, proprietari de cai pur sânge. Ai dreptate, când îmi explici disperată că ai nevoie de odihnă şi de cură la vară. E în joc nu numai cariera d-tale, ci şi viaţa, din pricina gravei neseriozităţi a unor oameni care nu ştiu să vadă şi se lasă conduşi de diverse combinaţii.

---

[1] *Ultima noapte* de Milan Begovici în regia lui Soare Z. Soare a avut premiera în stagiunea 1941–1942. (*N.red.*)

Maria BOTTA în *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas - fiul

Vrei sfatul meu sincer?

Pleacă din teatru (sau lasă-te să fii dată afară din teatru) dacă nu ţi se dă concediul fără de care viaţa, nu numai cariera, îţi sunt ameninţate. Dacă numai delicateţea şi sfiala d-tale te fac să şovăi, treci peste ele.

Oamenii aceştia care de şase ani te ţin în corpul de figuraţi, care te-au adus „la grămadă" pe scenă, în rochie cu voaluri de doliu, în seara când mama d-tale era pe catafalc în capelă, care te-au lăsat să fii bruscată şi insultată de şeful de figuraţie, oamenii aceştia care te-au declarat cu oroare ani de zile „antiteatrală" şi te-au refuzat în orice distribuţie, nu merită delicateţea şi sfiala d-tale. Nu merită să-ţi distrugi cariera şi viaţa pentru ei. Întrucât priveşte pe director, situaţia e aceeaşi. Aţi jucat printr-un concurs de împrejurări, iar el e doar beneficiarul unei situaţii pe care nici nu are sensibilitatea s-o înţeleagă. Prin nimic nu ţi-a arătat niciun soi de bunăvoinţă. După rolul din *Doamna Bovary*[1] ţi-a dat gratificaţia... o mie de lei. Încadrările le-au făcut chiar după *Doamna Bovary.* Ce bunăvoinţă ţi-a arătat? Pe colegele d-tale de situaţie pe care le-a considerat probabil mai talentate decât d-ta, le-a încadrat în cadrul permanent. D-ra Tilda Radovici cu 14000 pe lună, iar Dra Demetriade cu Elena Galaction cu câte 11000 pe lună, scăpându-le de figuraţie. Nici la auxiliare nu te-a încadrat în clasa I, ci retrogradată în clasa a II-a, cu cele angajate în urma d-tale. Dar după *Ultima noapte,* cum ţi-a arătat că te apreciază? Premiul „Paul Prodan“ care ţi se cuvenea fără discuţie a fost dat d-rei Rozachievici fără nicio „jenă". În schimb, ţi-a dat 3000 de lei gratificaţie. Sunt toate semnele că vei mai rămâne câţiva ani figurantă. Dar îmi spui că îi eşti recunoascătoare că ţi-a dat să joci. Să fim serioşi. Crezi că a făcut-o pentru d-ta? Mi-ai spus înspăimântată că ai fost obligată să joci roluri de toalete (altfel, ai fi fost dată afară pentru refuz de rol) cheltuind mai mult de 300000 de lei şi neprimind ajutoare nici a zecea parte. De ce vrei să te oblige să joci acum în iunie un nou rol de toalete, din nou sub ameninţarea că vei fi dată afară? Dacă nu ţi-a dat premiul, dacă nu ţi-a dat ajutorul făgăduit, dacă nu te scoate din corpul de figuraţie, ar putea măcar să se îndure, să aibă şi el o clipă de sensibilitate şi să-ţi dea un concediu, acum când ţi-e viaţa ameninţată.

Dragă Maria Botta, vei mai juca încă un an de zile roluri de toalete, vei mai face încă un an de zile figuraţie, deoarece directorul tău va avea de câte ori se vor ivi posibilităţi, alte combinaţii de satisfăcut. M-ai întrebat plângând, acum o lună când te-au chemat la figuraţie, dacă să te duci şi eu te-am sfătuit limpede să te duci negreşit la *Borgia*. Şi n-a fost rău.

Te-am sfătuit să nu joci *Într-o vară la moşie* şi n-a fost rău. Acum te sfătuiesc tot atât de hotărât să pleci din teatru dacă nu ţi se arată un dram de înţelegere şi omenie. În orice caz, nu conta pe mine pentru studiul rolului din această piesă portugheză în luna iunie.

Îţi doresc sănătate, sănătate multă, Maria Botta, şi stăpâni înţelegători, fiindcă talent ai destul.

N-avea însă prea multă grijă, căci acum e altceva. Te-am învăţat câteva reguli generale de joc şi, cum bănuiesc că rolul e simplu, te vei descurca uşor.

---

[1] *Doamna Bovary* după Flaubert, în regia lui Soare Z. Soare, a avut premiera în 22.IX.1941. (*N.red.*)

Directorul Zaharia Stancu îmbrăţişându-şi traduceri în limbile lumii ale romanului *Desculţ*

Tovarăşe Director,

Repetiţiile cu *Bălcescu* în trei şedinţe (marţi, 20 ianuarie; miercuri, 21 ianuarie şi joi, 22 ianuarie) mai mult progres decât în două luni şi jumătate cu cei doi regizori care m-au precedat[1]. Modificând decorul, dându-i unitate şi o axă în actul II, sper că am înlăturat pericolul evident la vizionare, de a vedea dat spectacolul peste cap. Cu aceasta nu am terminat încă; mai este necesar să se facă anumite operaţii de cizelare, centrarea vocii la actori şi, mai ales, înzestrarea spectacolului cu ritmul potrivit, intens. Spre regretul meu nu voi mai continua operaţiile de conducere a repetiţiilor, din pricina obstrucţiei pe care am întâmpinat-o din partea actorului Alexandrescu-Vrancea.

Iată în ce împrejurări. Căzând de acord cu tovarăşul consileir Vasiliev şi cu responsabilul Teatrului Comedia să mă urc pe scenă şi să arăt cum trebuie executată arestarea lui Odobescu şi a ofiţerilor săi de către Ana Ipătescu, printr-o serie de mişcări conforme decorului modificat, acest actor s-a încruntat foarte mult, a început să se contorsioneze, fără să fie asta în text, într-o mişcare de protestare şi a izbutit să elibereze o serie de sunete furioase din care s-a putut înţelege doar afirmarea lui că este foarte nervos şi că i s-a urât să mai repete. Atrăgându-i-se luarea-aminte că aşa se munceşte în artă, că Stanislavski a anulat de trei ori decorul pentru *Ţar Fedor* şi că, în genere, făcea acest lucru de câte ori era nevoie, acest

---

[1] La cârma repetiţiilor cu piesa *Bălcescu* s-au succedat regizorii Alexandru Finţi şi Sică Alexandrescu, cel din urmă nemulţumindu-l total pe autor. Drept urmare, autorul a încercat să remedieze spectacolul în câteva repetiţii, întâmpinând rezistenţa actorilor obosiţi de lunile de schimbări în traseul personajelor. (*N.red.*)

Scenă din spectacolul *Bălcescu*, Teatrul Naţional, Bucureşti, stagiunea 1949–1950

actor a continuat să vocifereze spunând că Teatrul Naţional îşi bate joc de munca lui de artist punându-l să repete două luni şi jumătate o piesă, că s-a săturat, că el are nervii zdrobiţi, lăsând hotărât să se înţeleagă că nu e admisibil ca un actor de talia d-sale să fie deranjat mai mult decât zece zile pentru un spectacol al Teatrului Naţional. Cum niciunul dintre colegii d-sale nu a protest împotriva acestui protest, am dedus că d-lor sunt de aceeaşi părere cu actorul Alexandrescu şi am preferat să mă las păgubaş, multumindu-mă cu ameliorările pe care le-am realizat în cele trei şedinţe hotărâtoare.

Ceea ce mi s-a părut curios este faptul că tov. şi recentul maestru emerit al R.P.R., Sică Alexandrescu, responsabilul Teatrului Comedia, care nu a observat, aşa cum era dator, în ce mod nu au fost conduse timp de două luni repetiţiile în teatrul de care este răspunzător şi care, după ce a luat în mână direct conducerea repetiţiilor, n-a observat timp de două săptămâni (până când nu i s-a atras luarea-aminte în şedinţa convocată de Comitetul pentru Artă) gravele lipsuri şi inadvertenţe ale decorului, n-a observat în repetiţia colorată de actorul Alexandrescu următoarele particularităţi ale acestui act intempestiv:

a) Că ar fi fost mai potrivit pentru Instituţie ca actorul Alexandrescu să-şi exprime părerile despre modul în care au fost conduse repetiţiile Teatrului Naţional timp de două luni şi jumătate în scris, Direcţiei.
b) Că acest ins dovedea o totală lipsă de conştiinţă profesională.
c) O lipsă de demnitate omenească.
d) O inaderenţă categorică la fenomenul artă.
e) O necuviinţă la adresa unui invitat al Comitetului pentru Artă şi al Direcţiei, un autor dramatic român care a muncit şi el la această piesă şi care, în orice caz, reprezintă ceva mai mult decât un interpret de roluri exclusiv secundare.
f) Un grav gest de indisciplină în cadrul unei instituţii de stat.

Marinela ŢEPUŞ

Păpuşi pentru toate vârstele

Festivalurile de animaţie au ceva (numai) al lor, care le diferenţiază de celelalte manifestări de gen. Cele mai deosebite par a fi acelea care au secţiuni separate cu spectacole pentru copii şi pentru adulţi. În vremea din urmă, mai multe asemenea evenimente încearcă să se alinieze tendinţelor internaţionale, oferind producţii de toate felurile şi pentru toate vârstele.

Cea de-a XXI-a ediţie a **Festivalului Internaţional de Animaţie „Gulliver", de la Galaţi**, a excelat în primul rând prin liniştea interioară pe care organizatorii o conferă invitaţilor (specialişti sau participanţi). O ospitalitate discretă, prin care gazdele sunt permanent la dispoziţia fiecăruia, dar fără să copleşească pe cineva. Programul nu sufocă pe nimeni. Reprezentaţii scurte (între 45 de minute şi o oră – hai, o oră şi un sfert), presărate pe tot parcursul zilei. Aşa că nimeni nu apucă să se plictisească... prea tare. E drept, se mai întâmplă, uneori, ca o montare cu totul lipsită de calităţi scenice, care nu durează mai mult de o oră, să pară că nu se mai sfârşeşte şi să ieşi din sală, la final, cu capul vraişte.

La Galaţi, am avut parte de o singură întâmplare de acest fel: e vorba de spectacolul *Frumoasa şi bestia*, dramatizare de Mirella Tonechi după Fraţii Grimm, în regia Evei Labadi Magyes, al Teatrului pentru Copii şi Tineret „Merlin" din Timişoara. Din păcate, nu doar spectacolul a fost plicticos şi deloc atrăgător, dar au fost aduşi copii prea mici şi în număr prea mare pentru teatrul de umbre. Nu aş fi crezut că, la vârste atât de fragede, copiii pot fi atât de... critici. Cu o sinceritate maximă, au sancţionat ceea ce se întâmpla pe scenă, vociferând, jucându-se cu lasere, ţipând la apariţia personajelor negative. Am înţeles, în acele momente, că arta scenică pentru copii este cel puţin la fel de complicată ca teatrul pentru adulţi. Ba, poate deveni şi mai complicată.

Din fericire, în cadrul acestui Festival, nu au fost şi alte clipe la fel de penibile, în general reprezentaţiile fiind susţinute cu aplomb şi percepute cum se cuvine de către micii spectatori. Chiar şi atunci când au umplut sala până la refuz (să fi fost, la câteva reprezentaţii, 450 de copii prezenţi!).

Au existat două secţiuni distincte: Spectacole pentru copii (cu producţii pentru diferite vârste) şi Spectacole pentru adulţi. Cele din urmă s-au jucat, toate, la Sala Studio a Teatrului Dramatic „Fani Tardini".

Trebuie făcută o menţiune: Teatrul „Gulliver" a devenit, de la un timp, secţie a Teatrului Dramatic. Nu cred că e „de bine", din mai multe motive. Întâi, pentru că, având acelaşi sediu, artiştii ambelor secţii se vor simţi frustraţi, trebuind să împartă spaţiile, măcar pentru repetiţii, iar uneori şi pentru reprezentaţii sau alte evenimente culturale. Bugetul se divide şi el, şi teamă mi-e că nu fericeşte pe nimeni. Pe urmă, sala mare a Teatrului „Fani Tardini" este minunată, proaspăt renovată şi dotată cu o tehnică la nivel european, însă mi se pare monstruos de mare când e vorba de spectatori-copii, cu vârste foarte mici. Cum şi ce vor fi fost văzut cei din ultimele rânduri sau cei de la balcon, când a fost vorba de un spectacol de marionete sau de umbre, petrecut în adâncimea scenei, într-o cutie neagră?! Cât despre

Scenă din *Fata babei şi fata moşneagului*

Scenă din *În largul mării*

Sala studio, evident, devine lesne neîncăpătoare şi poate produce claustrofobie micuţilor.

Dincolo de aceste inconveniente, Festivalul chiar a fost dotat cu toate ingredientele necesare pentru a fi o manifestare de succes.

Şi aş începe cu menţionarea unui spectacol pentru toată lumea. Deşi desprins din vechile poveşti, *Fata babei şi fata moşneagului*, după Ion Creangă, al Teatrului „Ţăndărică“, în regia lui Daniel Stanciu şi cu scenografia semnată de Daniela Drăgulescu, a surprins în primul rând prin modernitatea mijloacelor folosite. Un spaţiu scenic excelent alcătuit, în care elementele de decor se îmbină perfect cu cele video, în care păpuşile, jocul la vedere al actorilor şi imaginile de pe ecran se întrepătrund fără fisură, fac ca reprezentaţia să fie una de zile mari. În plus, umorul de bună calitate al adaptării lui Daniel Stanciu mă face să recunosc că există momente de mare fineţe, când graniţa dintre teatrul pentru adulţi şi cel pentru copii dispare, fiind vorba doar de teatru de calitate.

Un alt spectacol de mare sensibilitate şi excelent realizat, atât în plan dramatic, cât şi în cel scenografic şi în acela al mânuirii păpuşilor (de această dată e vorba de păpuşi plate), a fost *Puşlamaua de la etajul 13*, pe un text al lui Mircea M. Ionescu, în regia lui Saby Sabev (Teatrul de Păpuşi din Silistra, Bulgaria). Cu siguranţă, este cea mai bună montare a acestui text (şi eu însămi am văzut vreo trei). Cu siguranţă, această producţie face ca piesa lui Mircea M. Ionescu să fie pusă în valoare la nivelul cel mai înalt. Este vorba de recitalul unei actriţe talentate, a cărei rafinată evoluţie scenică ne-a surprins plăcut pe toţi.

O altă producţie de impact şi care a plăcut la toată lumea, cu mic – cu mare, a fost cea a UNATC „I. L. Caragiale“ din Bucureşti, pe o adaptare a piesei *În largul mării* de Slawomir Mrožek, în regia lui Mihai Dumitrescu (scenografia Andra Ştefan, video-proiecţie Florin Mititelu). Este de mirare cum un asemenea text a putut fi interpretat cu ajutorul unor personaje-păpuşi ce reprezentau legume: varză, vânătă, morcov... E de mirare cum personajele care, în piesa iniţială, organizează alegeri pentru a-l vota pe cel ce urmează a fi mâncat, devin savuroase acum, când votează şi apoi sfârşesc, toate, în... ciorbă. Jocul actorilor este nuanţat şi fermecător. Se simte dăruirea, tinereţea, bucuria. Nimic forţat. Nimic lăsat la întâmplare. Un text pentru oamenii mari şi hârşiţi de viaţă devine un spectacol pentru mari şi mici, plin de haz, jucat cu vioiciune şi talent.

M-a emoţionat – şi chiar nu ştiu unde să îl încadrez, pentru că abundă în scene extraordinare, dar are şi câteva stângăcii (cauzate, poate, şi de lumea cu totul diferită de a noastră în care trăiesc artiştii: tocmai în... China) – spectacolul *Călătorie spre Soare-Apune, povestea din spatele muntelui* de Wong Tim Keung Simon, coproducţie a Institutul Ming Ri pentru Educaţie Artistică şi Teatrul de umbre pentru copii din Hong Kong (regia Călin Mocanu şi Wong Tim Keung Simon; coregrafia de luptă Cheng Fook Hong; păpuşile Chung Ho Fai; scenografia Tam Zuet Lan Susan). Ei bine, la nivelul coregrafic şi al jocului de umbre, reprezentaţia este impecabilă. Stângăciile apar (doar) în felul în care joacă actorii la vedere: prea patetic, exagerat dramatic. Îi salvează măiestria scenelor de luptă, care dau impresia de autenticitate, şi jocul de început şi de final, cu steagurile. Şi nu poate să nu ne stârnească un zâmbet condescendent încercarea asiduă de a juca

Scenă din *Călătorie spre Soare-Apune*

„europenește", adică de a crea relaţii normale între personaje. Un merit deosebit îl are şi felul original în care s-a făcut traducerea, prin suprapunerea vocii şi, adesea, a jocului discret din sală al unui actor de la „Ţăndărică" (dublura povestitorului chinez) peste cea a artiştilor din spectacol.

Acestea sunt vârfurile, care – de altfel – au şi acumulat majoritatea premiilor. Ca la orice festival, din noianul de reprezentaţii se desprind câteva care îţi rămân agăţate de suflet pentru multă vreme. Apoi, vine rândul al doilea, cu montări bune, plăcute la vedere şi care nu plictisesc, dar nici nu ies în evidenţă. Şi aş menţiona aici chiar producţia Teatrului gălăţean, cu *O noapte furtunoasă*, după I. L. Caragiale, în regia lui Daniel Stanciu şi cu scenografia lui Vlad Tănase, grafica digitală 3D aparţinându-i lui Alin Sterian. Un spectacol bun, cu multe scene agreabile, dar fără strălucire, fără scânteie. În plus, dramatizarea mi se pare prea schematică. Şi, fireşte, urmează nivelul ultim, al producţiilor de umplutură, de care nimeni nu scapă şi pe care încercăm să le uităm cât de repede putem. Aşa voi face, mai ales că, la vreme de criză, organizarea unui festival internaţional devine un gest de curaj şi compromisurile trebuie trecute mai uşor cu vederea.

Este meritoriu efortul Teatrului „Gulliver" de a fi realizat această ediţie atât de amplă, cu mai multe secţiuni şi cu peste 20 de evenimente. O săptămână dedicată celor mici, dar şi părinţilor, educatorilor, învăţătorilor, profesorilor, bunicilor – adică tuturor celor care sunt gata să-şi aducă aminte că au fost cândva copii.

Marinela ŢEPUŞ

București

Măiestrie într-un geamantan

Când treci dintr-un festival de teatru în altul, poţi avea sentimentul că părăseşti – pentru scurtă vreme – lumea reală şi te cufunzi în cea fictivă. Mai ales când e vorba de două asemenea manifestări dedicate, în mare măsură, poveştilor. În anul 2013 – şi poate şi în alţii – Festivalul Internaţional de Animaţie „Gulliver“ de la Galaţi s-a suprapus, către final, cu începutul **Festivalului Internaţional al Teatrului de Animaţie organizat de Teatrul „Ţăndărică“ din Bucureşti**. Am încercat să cuprind cât mai mult din amândouă şi chiar am reuşit, pentru că multe spectacole au fost prezente şi într-o parte, şi în alta. Lucru de toată lauda, fiindcă în acest fel se reduc cheltuielile de turneu, prin faptul că o trupă adastă la două asemenea evenimente, care se petrec în acelaşi timp sau într-un timp foarte apropiat. Se fac turnee mai lungi, cu satisfacţii mai mari – ce-i drept, poate şi mai obositoare. Însă menirea festivalurilor este, în primul rând, să-i bucure pe beneficiari (adică publicul), să-i împlinească pe artişti, aducându-le recunoaşterea şi dincolo de scena pe care joacă în mod obişnuit, şi – eventual – să-i mulţumească pe organizatori, cei din urmă câştigând un spor de imagine, mai mulţi spectatori şi ceva venituri în plus.

În principiu, un festival de teatru nu are cum să dea greş. Există un public special; chiar şi jurnaliştii sunt mai receptivi decât la premierele curente, iar artiştii teatrelor care realizează asemenea evenimente sunt şi ei prezenţi la spectacolele venite din afară. Se manifestă, aşadar, un plus de interes, care trebuie cultivat şi, evident, întreţinut. Apoi, ştim cât de puţine turnee se mai fac, în ţară, peste an, în afara acestor manifestări de amploare... Prin urmare, sunt de partea celor care consideră că, oricât de multe ar fi festivalurile în ţară, e loc pentru şi mai multe. Că toate trebuie să aibă sprijin de la Stat şi că devine imperios necesară o stabilitate conferită, de către ordonatorii de credite, măcar festivalurilor naţionale sau internaţionale de ţinută. Acea *alba-neagra* pe care o joacă, an de an, managerii instituţiilor organizatoare de astfel de manifestări, adesea derulându-se evenimentele fără a şti dacă au costurile acoperite, este dăunător tuturor. Adesea, având un buget restrâns şi nesigur, eşti nevoit să faci compromisuri, selectând spectacole puţin costisitoare. Trebuie să alegi, în acest fel, între a sări peste o ediţie (sau chiar peste mai multe) şi a o face cu cât ai. Păcat!

Într-un asemenea context, Teatrul „Ţăndărică“ pare a se număra printre acele instituţii de profil care fie ştiu să-şi chivernisească puţinul pe care îl au pentru a face un festival de ţinută, fie ştiu să atragă fonduri, astfel încât evenimentul şi, implicit, spectatorii să nu aibă de suferit. E un festival de dimensiuni medii, cu multe zile de spectacole, cu multe reprezentaţii pe zi, dar care nu iese dintre zidurile celor două săli, aflate în acelaşi imobil din Piaţa Lahovari. Sau nu încă. Este un festival internaţional bine reprezentat, atât prin producţiile româneşti, cât şi prin cele din străinătate. Este un festival la care impresarii Teatrului aduc public adecvat fiecărui eveniment, adică având vârsta potrivită şi puterea de înţelegere pentru fiecare reprezentaţie în parte.

Dimineţile sunt rezervate copiilor mici. Începând cu după-amiaza, vârsta creşte corespunzător, iar seara au loc spectacole pentru adulţi, fie la Sala studio, fie la

Scenă din *À la carte*

Sala mare. După cele mai multe dintre reprezentaţiile de seară au loc conferinţe, susţinute de personalităţi din România şi din străinătate.

M-a impresionat, cu deosebire, cea ţinută de Maria Mierluţ, o păpuşăreasă „totală“ (şi actriţă-păpuşar, şi o prestigioasă regizoare), poate mai puţin cunoscută generaţiilor actuale. M-a emoţionat discreţia şi modestia cu care a declarat (şi a şi încercat să ne demonstreze, cu exemple elocvente) că-şi datorează, în mare parte, cariera unor scenografi excepţionali, cu care a colaborat de-a lungul timpului. Pentru prima dată am auzit pe cineva spunând că, mai presus de regie, în teatrul acesta plin de mister şi efervescenţă, este scenografia.

În fiecare an – şi, fireşte, şi în acesta – favoritul Festivalului, pe bună dreptate, a fost Cristian Pepino (după mine, cel mai de seamă regizor român din domeniul teatrului de animaţie). În cadrul acestei ediţii, artistul ne-a onorat şi cu o conferinţă. Cu o voce puţin obosită, cu gesturi mici, discrete, ne-a vorbit despre mirajul animaţiei, despre artiştii din trecut dăruiţi acestei arte speciale şi, de asemenea, despre importanţa scenografiei în teatrul de păpuşi şi marionete. Au fost clipe de graţie.

Maria MIERLUŢ

Ca şi spectacolul său, *Candid*, chiar dacă are ani buni, premii multe şi, între timp, a devenit... de colecţie.

Cristian Pepino are câţiva epigoni, şi e bine că e aşa, pentru că numai astfel arta aceasta atât de stranie poate continua. Presupune o trudă deosebită să faci spectacole de animaţie, iar regizorii de teatru pentru „oameni mari" nu se prea lasă atraşi de păpuşi, decât te miri când şi în ce fel. Totuşi, am văzut şi cu acest prilej producţii extraordinare, în care evoluţia actoricească se îmbină perfect cu arta mânuirii păpuşilor, cu muzica şi cu scenografia, formând un tot pe care nu ai cum să-l uiţi prea curând.

Este şi cazul spectacolului *Vieţile sfinţilor din cartier*: adaptarea, regia, scenografia şi interpretarea aparţin unei singure artiste – Agata Kucinska –, iar muzica întregeşte ambianţa şi devine personaj, prin extraordinara evoluţie *live* a lui Sambor Dudyinski (Teatrul „Ad Spectatores", Wroclaw, Polonia). Acţiunea se petrece pe mai multe planuri, pendulând dintr-o parte în alta a scenei. Ajunge în prim-plan când se opreşte cutia neagră, cu micile păpuşi puternic luminate astfel încât să le poţi desluşi trăsăturile, şi când atenţia ne este atrasă de eroina din spatele unui placaj ce sugerează aşa de bine corpul unei adolescente rebele. Fata ne spune trista poveste a unor fiinţe născute din întâmplare şi nedorite de nimeni. Aşa de bine se ascunde trupul actriţei după placajul îmbrăcat în blugi şi pulover, că numai când aceasta l-a ridicat sub braţ şi a ieşit din scenă mi-am putut da seama că a fost un fals trup al artistei. Este extraordinară îmbinarea perfectă a artei cu tehnica de scenă (regie, actorie, realizarea scenografiei şi organizarea spaţiului, lumina, sunetul...). În fond, cred că şi în selectarea unor astfel de miniproducţii foarte

ANTOLO
LE CHANT D
MARION

Cristian PEPINO

mobile, cu distribuţie minimă, cu decorul şi recuzita care încap într-unul sau două geamantane, constă măiestria realizării unui asemenea festival.

Adaug la această montare, care mi se pare a fi vârful incontestabil al ediţiei, o altă reprezentaţie la fel de restrânsă, dar de mare impact: *À la carte*, aparţinând unui artist din Londra: José Navarro. Este o lecţie de ştiinţă actoricească, în mânuirea unei varietăţi incredibile de păpuşi, întrupând dansatori, cântăreţi, muzicieni...

Au mai fost şi alte spectacole interesante; despre unele am vorbit în articolul destinat Festivalului gălăţean (*Călătorie spre Soare-Apune, povestea din spatele muntelui; În largul mării*), despre altele am scris cu alte ocazii, pentru că Festivalul de la „Ţăndărică" are şi o Secţiune destinată spectacolelor de colecţie, adică unor producţii mai vechi, dar de mare căutare peste ani, care merită să fie păstrate şi oferite mai multor generaţii de (mici sau mari) spectatori.

Important este faptul că asemenea eveniment există, că Festivalul „Ţăndărică" a ajuns la a IX-a ediţie, că aduce în jurul său public de toate vârstele şi chiar oameni de teatru (altminteri, cei din urmă sunt destul de blazaţi pentru a veni, peste an, la premierele curente ale Teatrului).

Este lăudabil efortul organizatorilor de a da amploarea cuvenită unui festival ce, la prima vedere, se adresează copiilor, dar care în bună parte aparţine şi adulţilor, şi tuturor oamenilor de teatru interesaţi de arta animaţiei – o artă în permanentă mişcare şi evoluţie, care a depăşit de mult graniţa poveştilor pentru cei mici. Mi-e doar de mirare cum bună parte a criticilor români de teatru nu sesizează faptul că această artă atât de delicată, dacă este bine gândită şi bine făcută, poate deveni una de-a dreptul elitistă!

Sabrina Iaschievici în *O, ce zile frumoase!*

Nicolae HAVRILIUC

București

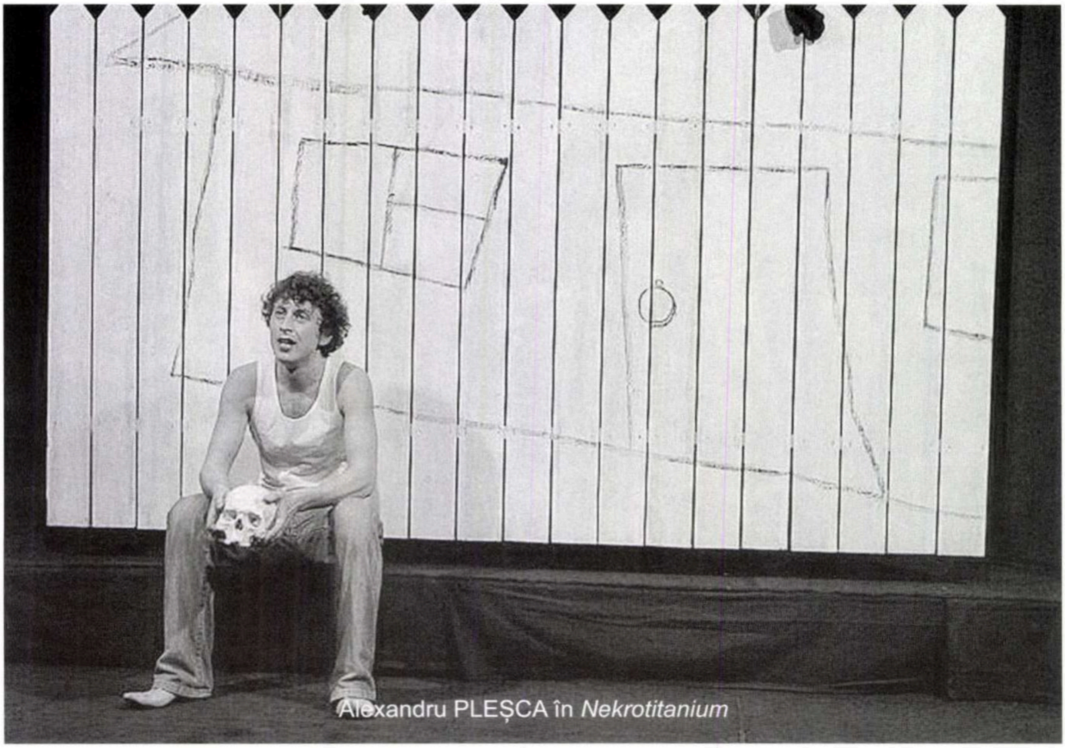
„Independent”-ul, aripa tânără a teatrului românesc

De ani buni, fără să simt vreo oboseală sau vreun plictis, fiind în acord cu mine şi cu evenimentul ce se face (pentru că mă solicită), îmi urmez *cotidianul spectacular* (fie al vieţii, fie al scenei: eu le văd în comunicare), cu aceeaşi râvnă. Adică, în ipostaza civică de privitor şi-n ipostaza specială de cronicar de teatru, vizionez spectacole, aproximându-le valoric şi consemnându-le pentru valenţele estetice, prin diferite publicaţii. Abia se terminase FNT 2013, că mă văzusem solicitat (şi agitat lăuntric) să particip la primul **Festival Naţional de Teatru Independent**. Şi am făcut-o necondiţionat, pentru că mă interesează producţiile tinerilor artişti cu elanurile şi viziunile lor iconoclaste (sau, mai bine spus, aripa tânără a teatrului românesc). Urmând invitaţiei lui Geo Remeş (pentru care am venit şi la unul dintre Divanele FNT, de la Ceainăria Serendipity – binecuvântat fie ceaiul servit cu arome natural exotice, stenic şi stimulator! – ca să-l ascult în dialog cu Alina Moldovan pe tema „Reţete de succes“), mi-am propus să fiu un observator lucid şi comentator nepărtinitor al Festivalului. Întreprinzător şi sârguincios om de teatru, director executiv al FNTI şi nedezminţit manager al Godot Cafe-Teatru, Geo Remeş s-a oferit

Scenă din *Lipicioșii*

să găzduiască (la teatrul său) dezbaterea „Teatrul Independent, încotro?“, organizată chiar în prima zi. Moderator s-a hotărât să fie percutantul (ca să nu-i spun carismaticul) Cătălin Ştefănescu, iar invitaţi au fost (am să-i numesc de la stânga la dreapta scenei): George Ivaşcu, Alice Barb, Vlad Rădescu, Sanda Manu, Lia Bugnar, Radu Afrim, Cris Simion şi Marius Manole (ca de obicei sosit ultimul, dar cu necesarele puncte pe i).

Din mulţimea de termeni şi expresii ale vorbitorilor ce încercau o definire a teatrului independent, aduc în atenţie formularea Liei Bugnar: „Teatrul Independent este dependent de ceea ce fac eu“. Afirmaţia, spontană şi firească, prin conţinut face trimitere la un element de „artă poetică“. Teatrul independent justifică într-un fel devenirea psihică la care a ajuns creatorul (autorul, actorul, regizorul), însemnând o experienţă interioară, lipsită de prejudecăţi, urmând libertatea creaţiei. Numai că, în marginea configurării noului, spre a fi ţinut sub control, libertatea de creaţie va institui alte prejudecăţi. (În ciuda unui postmodernism căutat, de câteva decenii, în teorii drept noul teren al creaţiei şi scuzat pentru inapetenţa la trecutul scurs pe care-l persiflează, creaţia înseamnă o ducere valorică mai departe, prin înnoirea elanului creator şi un adaos la valoare prin continua modernizare.) Evidenta subiectivare a actului creator este dublată de un simţ acut pentru actualitate, în sens larg şi imediat. Într-adevăr, tema actualităţii în facere stă la baza teatrului independent, şi aş numi în acest sens două spectacole (propunerea fiind şi ea subiectivă): *Masculin/Feminin* (text şi regie Lia Bugnar) şi *Aggressive Mediocrity* (text şi regie Catinca Drăgănescu; de observat la acest spectacol îndemnul spre teatrul mai pe româneşte sau în caracter românesc – adică, „subiect românesc“, „sensibilitate românească“, „joc în viziune plastică românească“, „regie românească“).

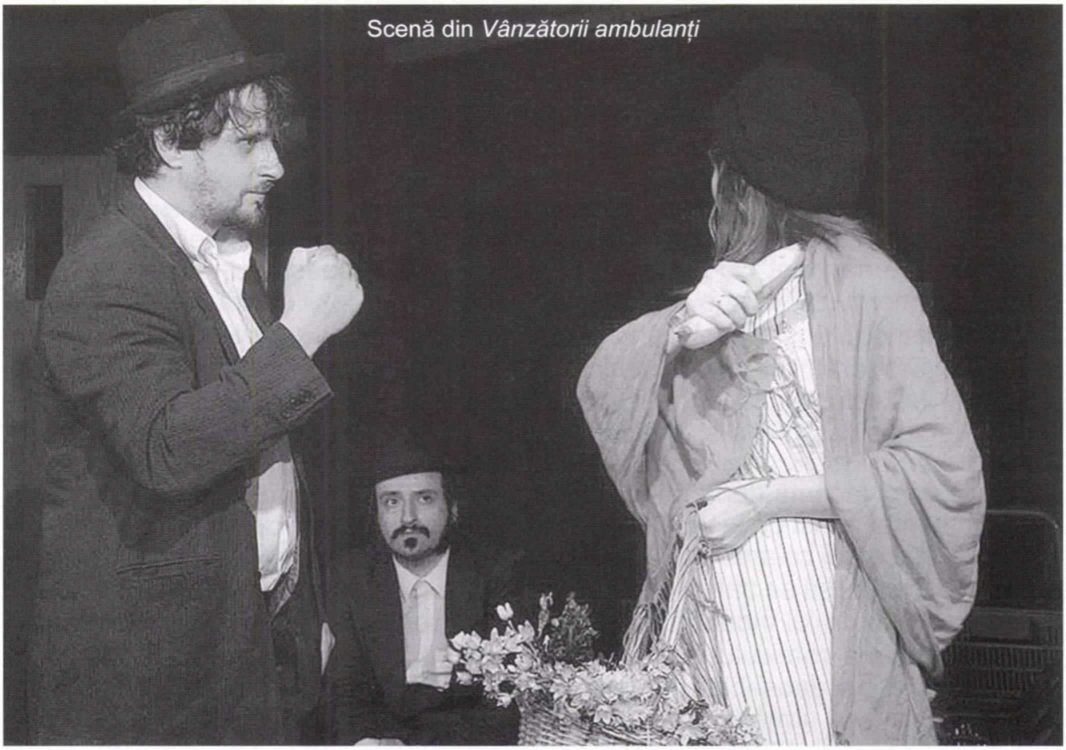


Alexandru PLEȘCA în *Nekrotitanium*

Dar, cum o formă scenică apare azi şi convinge, iar a doua zi apare alta şi o contrazice pe prima, atrăgându-ne atenţia în alt fel (fenomenul vizează o multitudine de forme create, dar insuficient întemeiate în conţinut), putem spune că teatrul independent, în devenire, e un teren nisipos, ce-şi caută identitatea (unde totul alunecă şi nimic, deocamdată, nu stă). Principal este că au apărut în flux repere (alunecoase şi ele), şi din această înşiruire de forme şi reprezentări (mişcate de noua simţire) se întrevede un teatru nou. Afirmaţia doamnei Sanda Manu, potrivit căreia „viitorul teatrului în România este teatrul independent", ţinteşte spre un început ce se face încet şi bine, fără să se ştie prea multe despre el. Demne de interes au fost şi alte formulări: Cris Simion: „Teatrul independent este o formă de percepţie"; Radu Afrim: „Teatrul independent este un mod prin care mă includ în planul creaţiei". Nu lipsită de audienţă a fost intervenţia din sală a comediografului Dinu Grigorescu: „Noi, cei din alte generaţii, suntem alături de voi, pentru că v-am pregătit sosirea." Şi cred că afirmaţia are un sâmbure de adevăr. Parafrazându-l pe V. I. Popa, e de înţeles că soarele pe care îl văd tinerii de astăzi se află în calea şi privirea celor de altădată.

Dar, pentru a şti ce este teatrul independent şi a vedea ce va fi, este nevoie de răbdare, de creaţie şi de timp.

Din cele aproape 50 de producţii festivaliere, distribuite în 11 spaţii de joc, adunând trupe de teatru din Bucureşti, Chişinău, Cluj, Craiova, Iaşi, Sf. Gheorghe, Sibiu, Timişoara (fiind vizualizaţi atât autori ce ţin de specificul teatrului independent, cât şi autori veniţi din clasicitatea dramaticului, dar transpuşi prin *remake*, precum Shakespeare, Cehov, Caragiale, Beckett), am văzut doar câteva spectacole,



Scenă din *Vânzătorii ambulanţi*

pentru a putea reflecta asupra lor (dar în memoria mea afectivă îşi aveau locul alte zeci, vizionate în decursul timpului).

Rămas la Godot Cafe-Teatru, am revăzut *7 dintr-o lovitură*, de şi în regia Liei Bugnar (Producţia: „Teatrul nu e o clădire"), spectacol prezentat şi la închiderea „Undercloud"-ului, festival zonal de teatru independent, de la sfârşitul verii. Şapte tineri – în fapt, şapte vise încorporate în şapte singurătăţi – sunt puşi, într-un casting cu public, să dovedească însuşiri deosebite pentru cele două roluri principale, de *el* şi de *ea,* în telenovela care, prin abstracţie, este un mod de exersare pentru viaţa devenită, între timp, un „reality show". Ilinca Manolache, Anghel Damian, Cătălin Babliuc, Lia Bugnar, Andrei Runcanu, Nicoleta Lefter, Marius Manole, Maria Obretin fac personajele memorabile, dar întristează (surâsul amar mişcă spectatorul) la întâlnirea cu acest experiment de umilire a tinereţii, numit de mine „the ship of fools" (corabia clovnilor).

Apoi am revăzut *Accidente înspăimântătoare pe terenul de joacă* (titlul concentrează printre învelişurile metaforei traseul unor destine) de Rajiv Joseph (Producţia: „Pro Drama", „Teatrul Fără Frontiere" şi Godot Cafe-Teatru). Dramaticul vieţii personajelor *Doug* (Tudor Aron Istodor, particularizând echivocul stărilor contrare) şi *Kayleen* (Simona Cuciurianu, care, prin accentele concesiei, face din eroină o îndrăgită făptură), cu răni fizice şi morale (nu chiar uşoare, acumulate în răstimpul celor 30 de ani), se naşte dintr-o succesiune de întâmplări nostime, stârnind mai degrabă compasiune decât hazul necesar. Regia lui Ryan Whinnem îşi plimbă personajele într-un joc de-a viaţa cu ochii legaţi, fie apropiindu-i, fie îndepărtându-i, comicul derivând din tragic, iar tragicul pregătind alte nostimade, când

„cerul începe să se facă albastru“, iar cei doi să-şi lingă rănile ca pentru o mai departe „ala bala portocala“.

În zilele următoare, m-am deplasat în alt spaţiu de joc. Aşa că am coborât în vale, am traversat Dâmboviţa şi m-am oprit pe malul celălalt, la Teatrul „În culise“ (manager, un alt destoinic om de teatru: regizorul Cristian Bajora). Acolo, în catacomba pitorească, pe scena de cafenea (cam incomodă privirii din orice unghi, din cauza unor stâlpi de susţinere, necesari ambientului subteran), s-a reprezentat piesa *Vânzătorii ambulanţi* de Murray Schisgal (regia Theo Herghelegiu; Producţia: „All4One Entertaiment“). Forma de comunicare (din spectacol – *mimicry*), prin mască şi improvizaţie, subvenţionează spectrul de iluzii, strălucit întreţinut de Orlando Petriceanu şi Pavel Bârsan, adevăraţi comici de varieteu (amintind, prin înfăţişare şi îndărătnicie, de *Vladimir* şi *Estragon*, personajele beckettiene). Cei doi emigranţi pe solul american îşi joacă alert şansele supravieţuirii, făcând uz de vocea persuasivă spre a-şi prelungi iluziile (preluându-se reciproc în posesie). Sunt momente în spectacol, numite de virtuozitate, când regia lui Theo Herghelegiu, aspră cu ea şi lacomă după intensităţi, imprimă actorului jocul frenetic, iar acesta pare să nu mai ia act de sine. Dar apariţia florăresei, simpatica Ramona Cutina, le spulberă plăcerea calamburului, furându-le marfa; nu înainte ca, dintr-o năzuită apropiere, cei trei să se antreneze într-un veritabil exerciţiu de musical. Aflându-mă pe domeniul teatrului independent (unde se refuză formula de joc strict bătută-n cuie), reţin forma comicului dramatic îndemnat să accepte din politeţe provocarea musicalului. Spre deosebire de *Satisfucktion* de Thomas Bernhard, de la Teatrul Foarte Mic, având urmări nefaste asupra privitorilor, încreţiri de frunte şi dureri de cap, iată că Theo Herghelegiu se răscumpără, oferind privitorilor, prin *Vânzătorii ambulanţi*, clipe de inteligenţă şi de bună dispoziţie.

Din dorinţa de a viziona spectacole venite şi din alte spaţii ale ţinutului românesc, m-am reîntors la Godot Cafe-Teatru. De la Chişinău, Centrul de Arte „Coliseum“ a prezentat *Nekrotitanium*. Mihai Fusu, conducătorul acestei trupe de teatru cunoscută în toată lumea (*Casa M* a cucerit deopotrivă spectatorii din Edinburgh, Moscova şi Bucureşti), fiind prea grăbit, mi-a spus la repezeală că spectacolul este o dramatizare a romanului omonim de Mitoş Micleuşeanu (semnatarul unor rubrici de interes din *Şapte seri*), regia Luminiţa Ţîcu (cu precizarea că Ţîcu trebuie scris cu î din i), scenografia Adrian Suruceanu. M-am conformat şi aşa am scris, deşi la sfârşitul spectacolului am înţeles că am în faţă un *remake*. Lungul monolog rostit de Alexandru Pleşca în limbaj colocvial, nelipsite fiind expresiile şi accentele moldoveneşti, valorând cât o comoară de aur (semn că limba română respiră în etern şi prin stratul său pitoresc arhaic), dezvăluia întâmplări din lumea satului moldovenesc de dincolo de Prut. Erau imagini hiperbolice şi metaforice, pline de umor negru, evocând moartea care stăpâneşte şi pustieşte totul în jur, şi unde până „şi luna rânjeşte cleioasă lângă geam, proptită-n coasă“. În timpul monologului dialogat, îmi revenea mereu în memorie expresia lui Ion Sapdaru „natura moartă“, dar ea mi se părea veselă, pentru că aici nu evolua un „nepot obez“, ci un suplu şi plăcut actor, făcând haz de necazul clipei (sărmana, ca orice clipă, fiind trecătoare!) şi te punea pe gânduri când rostea ades, cu titlul de mândrie, „văd la alţii invidia că nu sunt moldoveni“. Discursul scenic al lui Alexandru Pleşca, atât de variat în formele sale de exprimare, aducea în atenţie imaginea unei fiinţe care, spre a supravieţui, face echilibristică pe sârmă: stă departe de centru, pentru că prea bulversat e centrul, dar nici nu acceptă influenţele, pentru că sunt în dezacord cu firea. E un fel de a experimenta prudenţa în timp (după atâtea eşecuri în istorie).

Despre vise şi alte amăgiri (sau *Lipicioşii*) a glăsuit în reprezentaţie Compania Teatrală „Bis" din Sibiu (venită din „spaţiul germanic" al României). Tinerii artişti – Bogdan Sărăţean (*Piticul*), Claudiu Falamas (*Mistreţul*, neuitatul „mistreţ cu colţii degeaba"), Dan Ţilea (*Matli*, câinele) şi Andrada Grosu (*Muza*) – au oferit momente de muzică *pe viu* (două chitare, un acordeon, o castanietă şi o tobă) şi de proză, vizând o realitate de deasupra cotidianului şi chiar de deasupra visului. Melodiile tumultuoase, alternând cu declaraţiile pline de lirism, au creat imaginea unui spaţiu european (aproximat scenic) unde, prin grai poliglot, ironie, melos şi farmec – mult farmec tineresc –, se trăieşte, chiar dacă, uneori, „viaţa doare". *Lipicioşii*, în intenţie şi realizare, anticipă dimensiunea spectacolului-sinteză în care vorba spusă, strigată sau şoptită, se-ngemănează cu rezonanţa melosului, numai pentru calitatea de a găzdui dramaticul necesar ludicului.

Spaţiul de joc „Unteatru" (situat pe o stradă din spatele Marelui CEC, cu ieşire la Splai), funcţionând la mărimea teatrului de cameră (cu pereţii cojiţi până la cărămidă), şterge distanţa scenă–sală şi plasează actorul în proximitatea spectatorului (sau invers), ca într-o încăpere unde cei ce joacă locuiesc în cei ce privesc, iar cei ce privesc nu sunt străini de „măscările" celor ce joacă. Irezistibil atras de acest spaţiu, l-am frecventat două seri la rând. Vizionând *Ce zile frumoase!* de Samuel Beckett la „Unteatru" (regia Sânziana Stoican; Producţia Asociaţia „Unteatru"), am simţit aceleaşi emoţii ca la începutul anilor '70, când am privit-o pe Ana Barcan (prima interpretă a lui Winnie, la noi) în spectacolul-experiment de la ATM. Azi, trebuie să mă consider un privilegiat al vremii, pentru a fi fost martor la eveniment, probabil pentru unghiul din care privea anonimul spectator. Atunci, a fost întâlnirea şocantă cu un text mai puţin pe placul cenzurii, dar foarte discutat în epocă, pentru ineditul scenic; acum, a fost întâlnirea-explozie cu Sabrina Iaschievici, alături de Ionuţ Vişan (doi copii desculţi pe „nisipurile arzătoare" ale senectuţii, în scenografia lui Valentin Vârlan), care, prin nuanţe şi interiorizare, surprind timpul ce-şi lasă pecetea pe om, iar stingerea jucată, departe să fie o tragedie, este o graţioasă poezie, ce iluzionează cotidianul.

Producţie a „Auăleu Teatru" din Timişoara, spectacolul cu *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (regia Ovidiu Mihăiţă) şi-a propus să rupă bariera între iluzie şi realitate, potrivind iluzia ca pe o realitate şi înlocuind lumina reflectorului cu lumina lumânării. Apropierea dintre actor şi spectator, vizând o intimizare emiţător-receptor, era propice unui climat unde stăpânea spiritul de familie: personajele îşi ajutau spectatorii să-şi ocupe locul. (Eu, mai norocos, am fost plasat chiar la masa de joc de către Jupân Dumitrache, plângăcios şi afectat de afrontul adus la „onoarea de familist".) Actorii – Marian Pârvulescu, Ioan Codrea, Victor Dragoş, Norbert Lovasz, Christine Cizmaş, Andrea Wolfer – luau şi ei loc la masă, alături de spectatori, şi-şi rosteau replicile sau evoluau pe masă, chiar şi-n scenele cele mai palpitante (amorul dintre *Veta* şi *Chiriac*), ce puneau în mişcare „procesele" fiziologice ale personajelor, dar cu lumânarea stinsă. Ca spectator, în proximitatea actorului dezlănţuit, trebuia să-mi ţin sub control emoţia, mai ales că mă aflam între doamna Sanda Manu (îmi plăcea s-o aud cum îşi tempera din respirări şi-şi drămuia din surâsuri) şi un tânăr ce emana o căldură dogoritoare, semn că trăia secvenţele. Erau în spectacol unele momente de un naturalism aşa cum l-a făcut mama-natură, având „cădere" pe spectator. Dar s-a simţit efectul de „Stimmung", ceea ce presupunea reglarea stării personajelor prin tonalităţi dramatice. Trecând peste „emblemele" instinctuale, fugărindu-se între ele şi agitând lăuntric spectatorul (păi, ce să facă, dacă ludicul îl provoca?), revin la vocea raţiunii, care şopteşte că rostirile unor actori erau în dezacord cu starea sufletească a personajului; aceasta înseamnă că trebuie umblat la dicţia şi vorbirea expresivă, pentru că, oricât de apropiaţi şi îndrăgiţi ar fi actorii, ei se diferenţiază, în primul rând, prin glăsuirea scenică. *Noaptea furtunoasă* de la Timişoara, chiar şi cu acest amendament, a fost un spectacol live, fără prejudecăţi, în stil bănăţean.

În cele câteva zile de Festival, m-am apropiat cu încântare şi încredere de „teatrul independent", de teatrul tânăr, şi i-am contemplat spectacolele; pentru că la tineri, spre deosebire de alte vârste, predomină iubirea: iubirea de joc, iubirea de înţelepciune. Şi când, într-o reprezentaţie scenică, toate aceste trei însemne – iubire, joc şi înţelepciune – se întâlnesc şi conlucrează, se poate spune că tinereţea este starea de spirit ce amprentează ludicul.

Omul, ca personaj în teatrul independent, este văzut în diferite formule de joc şi ipostaze, cu dorinţele şi deziluziile sale, cu nevoia de răni şi lecuirea lor, de unde să vină „ascuţirea" la minte, cu vârstele şi căutările sale, până la căderea în genunchi sau la pământ, dar nu înfrânt; încât sunt îndemnat, preluând un gând din Hippolyte Taine, să afirm că „niciun teatru n-a fost atât de complex, căci niciodată omul n-a fost mai întreg"[1]. Despre specificul vârstei glăsuieşte conclusiv textul *Asta-i tinereţea noastră!* (după Kenneth Lonergan), prin cei trei actori – Paul Ipate, Ioana Blaj şi Conrad Mericoffer – mişcaţi scenic de regia lui Radu Iacoban, în spectacolul de închidere a Festivalului Naţional de Teatru Independent, ediţia I.

---

[1] Hippolyte Taine, *Pagini de critică* (Teatru), Bucureşti, ELU, 1965, p. 284.

Matei CHIOARIU şi Isabela NEAMŢU în *LSD*

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Funcţia creează organul

Urmărind ultimul deceniu şi jumătate, corespunzător ascensiunii dramaturgiei noi pe scenele româneşti, dar mai ales în instituţiile de spectacole, teatrele în care dramaturgia nouă a intrat în repertoriul permanent şi-au creat noi spaţii de joc, adecvate textului nou. Să luăm doar două exemple: Sala Studio a Teatrului Maghiar din Cluj, o aripă de clădire nouă inaugurată în noiembrie 2008, sau a Teatrului Odeon Bucureşti, redeschisă în septembrie 2010. Ultimul născut nu a împlinit anul de la inaugurare: Sala Parking a Teatrul Naţional Târgu Mureş. Premiera din 19 martie 2013 cu spectacolul *În carne vie* de Rajiv Joseph, în regia Alinei Nelega, a deschis un nou spaţiu alternativ în teatru, pe lângă Sala mică existentă. Voinţa conducerii teatrului (Gasparik Attila directorul general şi Alina Nelega directorul artistic al Companiei „Liviu Rebreanu") de a crea contextul scrierii şi reprezentării dramaturgiei noi, răspunde nevoii publicului de a regăsi în teatru comentariul prezentului. Specificul bilingv al publicurilor locale e respectat prin supratitrarea tuturor spectacolelor în limba maghiară, respectiv română, a întregului repertoriu al celor două companii ale Teatrului Naţional. Pentru Alina Nelega dramaturgia nouă constituie programul profesional urmat cu consecvenţă, de la primul festival al dramaturgiei noi *Dramafest* din 1998, urmat de programul *Underground* de la Teatrul Ariel Târgu Mureş şi până la etapa actuală, a programului repertorial dedicat dramaturgiei noi în teatrul instituţionalizat.

În acest context, zilele **Connect2act**, desfăşurate între 22–25 noiembrie 2013, au prezentat publicului şi invitaţilor cele mai noi producţii ale ambelor companii ale Naţionalului din Târgu Mureş şi au lansat proiectul internaţional Fabulamundi. Playwriting Europe în România.

Selecţia spectacolelor prezentate aduce argumentul asumării dramaturgiei noi ca program repertorial. Compania „Liviu Rebreanu" a prezentat exclusiv spectacole pe texte noi: *Punct triplu* de Bogdan Georgescu, coproducţie a Teatrului Naţional din Târgu Mureş şi Colectiv A, finanţată de Administraţia Fondului Cultural Naţional. Premiera *Camera 701* de Elise Wilk, regia Rareş Budileanu, a doua montare din cadrul Proiectului Teatru de Risc. *Contra iubirii* de Esteve Soler, regia Radu-Alexandru Nica, un spectacol la care a asistat şi dramaturgul invitat la Târgu Mureş. *În carne vie* de Rajiv Joseph, e un text tradus special pentru acest spectacol, regizat de Alina Nelega, cu care aceasta revine asupra practicii regizorale a esteticii montării textului nou, enunţate în decalogul deteatralizării încă din 2005. Acestora li se adaugă spectacolele-lectură *Prima iubire* de Letizia Russo, *Contra progresului* de Esteve Soler şi atelierele de Scriere Dramatică pentru studenţii Universităţii de Arte (susţinute de Letizia Russo, Esteve Soler şi Rajiv Joseph) şi o conferinţă despre dramaturgia contemporană poloneză (ţinută de Katarzyna Raduszyńska). Compania „Tompa Miklós" a prezentat spectacolele *Alkésztisz* (Alcesta) după Euripide de Csaba Székely, regia Sorin Militaru, şi *Moartea lui Tarelkin* de Aleksandr Suhovo-Kobîlin, în regia lui Tufan Imamutdinov.

Un program complex, aşadar, în care nucleul îl constituie autorul dramatic şi textul nou de teatru, susţinut prin cele mai diverse căi de finanţare. De la coproducţii cu ONG-uri independente, la programe universitare sau proiecte cu finanţare internaţională, toate dovedesc diversitatea formelor de asociere ale instituţiei publice de spectacole în derularea pogramelor sale. În această direcţie, proiectul internaţional *Fabulamundi. Jocuri dramatice europene în România*, ediţia a II-a, parte a programului Cultura 2007–2013, a debutat cu această ocazie în România şi a pus în contact autorii dramatici prezenţi, Esteve Soler (Spania), Letizia Russo (Italia) si Elise Wilk (România), cu traducătorii lor şi studenţii Facultăţii de teatru pentru care au susţinut ateliere de scriere dramatică. Spectacolele-lectură mai-sus-amintite au fost completate de discuţii cu publicul în prezenţa autorilor. Proiectul leagă astfel procesul educaţional de creaţie şi de scenă, într-un veritabil lanţ trofic, amorsat acum de Teatrul Naţional Târgu Mureş. Din această perspectivă, constatarea înmulţirii sălilor studio în teatrele ce îşi asumă programatic dramaturgia nouă închide circuitul determinărilor reciproce şi repune în discţuie primatul funcţiei asupra organului.

Mircea MORARIU

Spectacol de viaţă lungă

Consecventă demersului său de a promova şi stimula noua literatură dramatică, scrierea dar şi reprezentarea de texte datorate unor dramaturgi tineri, unii aflaţi încă în formare, conducerea Companiei „Liviu Rebreanu", în colaborare cu managerul general al Teatrului Naţional din Târgu Mureş, a organizat la sfârşitul lunii noiembrie o manifestare de cultură teatrală intitulată „Connect2Act". Avem la dispoziţie şi un subtitlu ceva mai lămuritor – „Texte şi dramaturgi europeni în jurul temei *The Dangerous Opportunity*" –, care ne convinge că manifestarea târgumureşeană e, într-un anume fel, parte a programului internaţional „Fabula Mundi". Convingere parafată şi contrasemnată de atelierele, prezentările scenice şi montările în lege care alcătuiesc programul manifestării.

Spectacolul care a deschis festivalul, dar şi atelierul de creaţie târgumureşean – cel cu piesa ***Camera 701*** de Elise Wilk – e intim legat de „Fabula Mundi", textul fiind apreciat, ba chiar recompensat cu premii internaţionale, în respectivul context. E vorba despre un text scris de o compatrioată de-a noastră, un text cu o geometrie care oricând poate deveni variabilă, deschis deopotrivă unor dezvoltări ulterioare, dar şi unor amputări impuse de cauze neprevăzute. Mai exact, *Camera 701* s-ar putea numi foarte bine şi *Poveştile sau amintirile unei camere de hotel, Poveşti în doi, Poveşti de cupluri în chip şi fel* ş.a.m.d. ş.a.m.d., care amintiri şi care cupluri se pot oricând multiplica.

În forma actuală, textul şi spectacolul aferent sunt alcătuite din patru secvenţe. În prima e vorba despre un El şi o Ea proaspăt căsătoriţi. Nu e vorba neapărat despre un mariaj de convenienţă, ci de unul mai curând de compromis sau *de încercare.* Un compromis consimţit de ambii soţi. Şi aceasta, fiindcă El a decis să se căsătorească cu Ea, deşi e încă cu mii de fire legat de o fostă iubire, care numai *fostă* nu prea e, dar nici „firească" nu e, de vreme ce e una de tip *gay.*

În cea de-a doua secvenţă, o cameristă de la un mare hotel se arată dornică să îşi pună capăt zilelor, neapărat în ultima zi a anului, negreşit la locul de muncă şi obligatoriu după ce va fi lăsat un mesaj de adio omenirii, mesaj care, spre a-şi

Sebastian MARINA şi Georgiana GHERGU

spori impactul, ar trebui subtitrat în engleză. Fata îşi vede planurile date peste cap de un paparazzo ce a închiriat camera în care ar fi urmat să se consume planurile suicidare. Omul, căsătorit, şi-a sacrificat masa în familie şi Revelionul, fiindcă vrea să le dezvăluie cititorilor cine e noul iubit al unei megavedete pe nume Andra. Dacă pentru respectivul paparazzo orele petrecute în camera în cauză sunt ore pierdute, pentru cameristă ele înseamnă sursa salvării, dar şi a unor noi iluzii amoroase; care iluzii, după ce se vor consuma, vor duce – pesemne – la o nouă tentativă de sinucidere.

În a treia secvenţă – după părerea mea, cea mai împlinită din punct de vedere dramaturgic – ne întâlnim cu drama existenţială a unei femei aparent împlinită profesional, însă măcinată de singurătate, care se confesează în faţa unei tinere angajate, supusă la tot felul de teste derutante. Care teste, neduse până la capăt, negate, ambiguizate, ne lasă liberă imaginaţia în privinţa dramelor feminine, dar şi asupra felului de a fi al zisei femei de succes.

În fine, în ultima parte, e vorba despre un bărbat părăsit de nevastă, care speră că o va putea recuceri dacă îi va oferi un spectacol de striptease, cu el însuşi drept protagonist; motiv pentru care ia lecţii pregătitoare de la un stripper mai nou în branşă, însă cu mult suflet. Şi aici finalul e unul marcat de o proiectată şi savuroasă ambiguitate.

Respectivele poveşti sunt şi vesele, şi triste, şi dramatice, şi umoristice. Au toate condimentele posibile. Niciunul în exces. Reprezintă suportul unui spectacol de teatru popular modern, cu mare acroş la spectatorul mediu, nu din cale-afară de sofisticat, nu cu mari aşteptări estetice, care se simte bine în sală şi pleacă fericit acasă, fiindcă i s-a oferit un amestec de râs (preponderent) şi de plâns (cu măsură).

Un spectacol în chimia căruia se amestecă istorioare de viaţă. Istorioare care sunt şi reale, şi bizare deopotrivă. Şi, mai presus de toate, nu plictisesc.

În cadrele respectivului amestec se situează indubitabil spectacolul târgumureşean, regizat neagresiv, discret, previzibil, de către Rareş Budileanu. Cum nu toate secvenţele de text au aceeaşi valoare dramaturgică, nici montarea nu e la fel de validă regizoral pe toată întinderea ei. Accidentele grave de parcurs sunt însă cu grijă evitate, iar onorabilitatea estetică a întreprinderii e garantată. Nici actoriceşte lucrurile nu stau la fel de bine, dar nici rău nu stau, per ansamblu; aşa că reprezentaţia place, trece rampa şi nu e defel exclus să aibă o viaţă destul de lungă. Menţiuni speciale merită evoluţiile actorilor Anca Loghin, Claudia Ardelean, Csaba Ciugulitu, Raisa Ané, Luchian Pantea, Ion Vântu.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Liviu Rebreanu" – Camera 701 **de Elise Wilk. Regia: Rareş Budileanu. Coregrafia: Attila Bordás. Scenografia: Ioan Bocoş. Cu: Georgiana Ghergu, Sebastian Marina, Anca Loghin, Claudia Ardelean, Raisa Ané, Csaba Csiugulitu, Luchian Pantea, Ion Vântu. Data reprezentaţiei: 22 noiembrie 2013.**

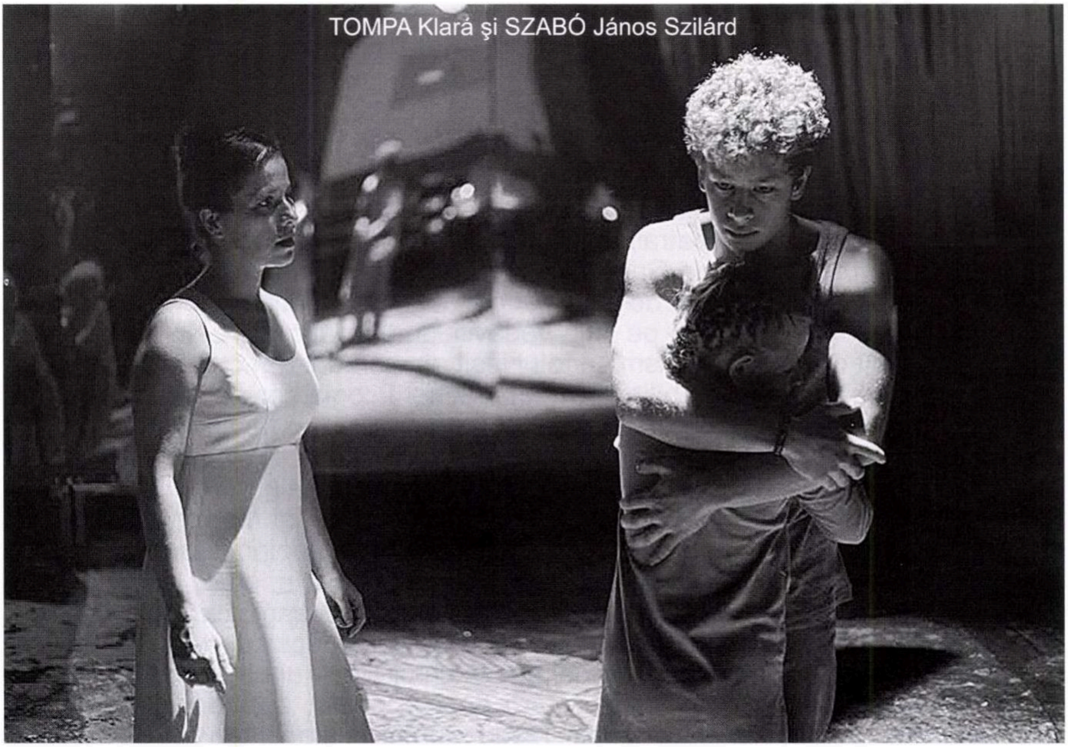
O comedie neagră

Dacă mai era nevoie de o dovadă că Székely Csaba este un excelent autor de literatură dramatică, un dramaturg format, iată că o avem, odată cu piesa *Alcesta*, cuprinsă în repertoriul Companiei „Tompa Miklós" a Teatrului Naţional din Târgu-Mureş. Afişul şi caietul-program al spectacolului ne înştiinţează că textul ar fi o adaptare a celebrei tragedii ***Alcesta*** de Euripide. Eu aş zice că e ceva mai mult.

Székely Csaba s-a exersat deja în rescrieri. Piesa care l-a consacrat – *Flori de mină* – e o foarte inteligentă rescriere şi transplantare, în realităţile unui sat transilvan cu populaţie preponderent maghiară, a temelor şi motivelor cehoviene. Poate că în *Alcesta* operaţia în cauză nu este chiar atât de drastică, de categorică, precum s-a manifestat ea în *Flori de mină.* Situaţiile dramatice, personajele, comportamentele, atitudinile din textul de acum al lui Székely Csaba sunt mai îndatorate lui Euripide decât cele din *Flori de mină*, unde cehovianismul era ceva mai discret. Însă nu mai puţin real. Eroii noii piese se numesc asemenea celor din tragedie. Sacrificiul Alcestei are pe mai departe caracterul de exemplaritate cu care l-a înzestrat dramaturgul grec. Numai că, în marea de conformism, de poze, de falsă umanitate, de derizoriu, de valori mişcate, alterate, în care se consumă el acum, decizia soţiei credincioase de a se sacrifica pentru salvarea vieţii soţului se arată încă şi mai inutilă, sacrificiul fiind încă şi mai nemeritat. Încă şi mai în contrast cu nimicnicia şi nemernicia celorlaltor personaje. Cu pozele, făţărnicia şi falsitatea lui Admet şi ale familiei acestuia. Defecte ce s-au transmis şi asupra servitorilor familiei, predispuşi şi ei la joc dublu.

De fapt, Székely Csaba a realizat un fel de fotografie mişcată a piesei lui Euripide şi a translatat-o din registrul tragediei în cel al comediei negre. Cu replici spumoase, vii, revelatorii, contrapunctate de tăceri la fel de relevante.

Piesa a fost montată, la Secţia maghiară a Teatrului Naţional din Târgu Mureş, de către Sorin Militaru. Şi până la un punct a fost montată bine. Cu un atent dozaj al amestecului dintre tragic, derizoriu şi ridicol, cu atent cumpănite explozii de


TOMPA Klară şi SZABÓ János Szilárd

comic, cu chibzuite alternanţe între vorbe şi tăceri. Totul concretizat remarcabil, graţie unui joc actoricesc ireproşabil. Joc marcat de complementarităţi şi opoziţii dintre cele mai reuşite şi mai de efect. Joc nuanţat, pe alocuri enigmatic (în sensul bun al termenului); joc ce se dezvăluie progresiv, ce nu livrează totul dintr-odată. Care e atent la miezul situaţiilor dramatice. Care poartă semnături dintre cele mai prestigioase, de la Tompa Klára la Bányai Kelemen Barna (excelenţi amândoi), de la Szélyes Ferenc la Lörincz Ágnes, de la Sebestyen Aba (un Thanatos simplu, firesc, fără morgă şi cu atât mai crud) la László Csaba. Secundaţi eficient de Korpos András şi de Benö Kinga (în rolurile a doi servitori *comme il faut,* tăcuţi şi stilaţi) şi de copiii Vajda Andrea şi Nagy László.

Lucrurile scapă însă de sub control odată cu supradimensionata secvenţă a unei ciudate *nopţi a Walpurgiei*, secvenţă în care eul regizoral prea dezvoltat şi prea dornic de manifestare devine defectiv de simţul măsurii. Noii intraţi în scenă – actorii profesionişti şi recunoscuţi ca atare Galló Ernö şi Bokor Barna, dar şi colegii lor deja amintiţi anterior, adolescenţii Horváth Kriszta şi János Szilárd – cad victime nevinovate ale respectivului eu, condiţie din care nu îi mai salvează decât sfârşitul reprezentaţiei. Care, după cum lesne se poate constata, începe bine şi se termină cu totul altfel. Din păcate.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Tompa Miklós“ – Alcesta, **adaptare de Székely Csaba după Euripide. Regia: Sorin Militaru. Scenografia: Cristian Marin. Muzica: Vlaicu Golcea. Coregrafia: Monica Moldovan. Cu: Tompa Klára, Bányai Kelemen Barna, Sebestyén Aba, Bokor Barna, Szélyes Ferenc, Lörincz Agnes, Korpos András, László Csaba, Benö Kinga, Galló Ernö, Vajda Andrea, Horváth Kriszta, Nagy László, Szabó János Szilárd. Data reprezentaţiei: 24 noiembrie 2013.**

Mircea MORARIU

Costurile reacţiei cu întârziere

Aleksandr Suhovo-Kobîlin, dramaturg rus din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, socotit de istoricii teatrali meticuloşi şi informaţi ca a se situa în continuarea unei tradiţii inaugurate de Griboedov, iar de spectatorii înzestraţi cu o minimă cultură teatrală ca fiind extrem de apropiat de Gogol, este autorul trilogiei *Tablouri din trecut.* O trilogie compusă pe linia vodevilului dramatic, care, în ciuda titlului său, s-a dovedit de un vizionarism cu totul ieşit din comun.

Nu ştiu dacă Suhovo-Kobîlin şi-a numit astfel trilogia spre a înşela cenzura. Ştiu că nu a reuşit să o facă. Căci aceasta s-a dovedit cum nu se poate mai vigilentă, atât în Rusia ţaristă, cât şi în cea leninistă, stalinistă, brejnevistă. Ştiu deopotrivă, cât se poate de sigur, că cele trei componente ale scrierii – *Nunta lui Krecinski* (1854), *Procesul sau O afacere judiciară* (1857) şi *Moartea lui Tarelkin* (1869) – i-au adus scriitorului numeroase neplăceri (de neplăceri a avut parte şi Gogol, pentru *Revizorul* său), dar şi admiraţia lui Meyerhold, care, înainte de a fi avut el însuşi neplăcerile ce s-au încheiat în chipul cel mai tragic cu putinţă, a izbutit să realizeze un spectacol cu ***Moartea lui Tarelkin***, spectacol despre care sursele documentare consultate ne încredinţează că ar fi fost unul grandios.

Grandios şi de mare artă a fost, fără doar şi poate, spectacolul realizat la Secţia română a Teatrului Naţional din Târgu Mureş, în stagiunea 1978–1979, de către regretatul Gheorghe Harag. Nu l-am văzut, dar analiza detaliată ce i-a fost consacrată în paginile *Tribunei* de criticul Ion Cocora, analiză antologată în volumul al treilea al ciclului *Privitor ca la teatru* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981), are calitatea de a fi pe deplin lămuritoare. A fost, din câte deduc, un excelent spectacol de echipă, în care au strălucit Aurel Ştefănescu (*Tarelkin*), Mihai Gingulescu (*Varravin/Polutatarinov*), Ion Fiscuteanu (*Raspliuiev*), Cornel Popescu (*Elpidiforovici*). Cu totul remarcabilă a fost scenografia datorată lui Dan Jitianu.

Tot Harag a „debutat“ în Capitală cu *Procesul*, spectacol înscenat în stagiunea 1982–1983 la Teatrul de Comedie din Bucureşti, cu premiera în martie 1983. În scenografia Doinei Levinţa au evoluat marii actori ai Teatrului, de la Cornel Vulpe la Silviu Stănculescu, de la Amza Pellea la Sanda Toma, de la Constantin Băltăreţu la Iurie Darie, de la Şerban Ionescu la Aurel Giurumia.

Solid, centrat pe o idee, foarte bine susţinut actoriceşte, cu o distribuţie de zile mari (Costel Constantin, Carmen Stănescu, Valentin Uritescu, Matei Alexandru, Grigore Gonţa, Mihai Călin, Medeea Marinescu, Ion Ionuţ Ciocia) a fost spectacolul cu *Nunta lui Krecinski,* montat de Felix Alexa în anul 2000, la Sala „Amfiteatru“ a Naţionalului bucureştean.

Mult mai puţin izbutit a fost, din păcate, mult mai apropiatul de noi *Tarelkin*, un spectacol semnat regizoral de Gelu Colceag, înscenat în anul 2009 la Teatrul „Metropolis“ din Bucureşti.

Montarea de acum, de la Compania „Tompa Miklós“ a Teatrului Naţional din Târgu Mureş, a piesei *Moartea lui Tarelkin* (*A murit Tarelkin*) e una inegală şi deconcertantă. Semnat regizoral de Tufan Immamutdinov – artist ce a mai înscenat acum câţiva ani, la Secţia română a aceluiaşi Teatru, *Căsătoria* –, spectacolul nu străluceşte la capitolul *idee.* Mai exact, nu face dovada că ar fi, în ansamblul lui, rod al unei idei.

László CSABA şi Csaba CIUGULITU

Să mă explic. Mi-e limpede că Tufan Immamutdinov a fost, fără doar şi poate, fascinat de tema piesei: demascarea corupţiei generalizate. A tratat-o scenic în cheia bufonadei groteşti, valorând inspirat partea anchetei menite să stabilească adevărul în legătură cu înscenata moarte a lui Kandid Kastorovici Tarelkin şi substituirea acestuia cu Sila Silîci Kopîlov. A vrut să sublinieze distanţa astronomică dintre naivitatea benignă a nefericitului cu nume predestinat – Kandid Kastorovici – şi inventivitatea criminală a angrenajului poliţienesc, represiv, malefic şi grotesc deopotrivă, angrenaj ce se pune în mişcare pentru rezolvarea *cazului* Tarelkin.

Prima parte a spectacolului mi se pare a fi una cu caracter strict pregătitor. Se bazează preponderent pe doi actori: pe interpretul bonomului, naivului Tarelkin – László Csaba – şi pe cel al subcomisarului Raspluiev – Galló Ernö. Tufan Imamutdinov mizează parcă prea mult pe supralicitarea datelor fizice ale acestuia din urmă, pe plasticitatea ieşită din comun a corpului său, şi îi cere interpretului să creeze un personaj cu antecedente stilistice în zona *marelui mut*. Comicul acestei părţi, atâta cât e, nu derivă din situaţii, din ansambluri, din angrenaje, ci din tumbe şi mimică, mai toate cu o unică şi destul de repede previzibilă sursă.

Lucrurile se schimbă – şi se schimbă în bine – în partea a doua a montării. Raspluiev şi interpretul său rămân pe mai departe o sursă esenţială de comic. Sursă esenţială, dar nu singura. Aici şi acum, regizorul demonstrează că poate fi un bun constructor de situaţii, că are ştiinţa lucrului cu actorii, că nu a pierdut din vedere pădurea din cauza copacilor. Aici avem ocazia să apreciem jocul interpreţilor Csaba Ciugulitu (*Varravin/Polutatarinov*), Tollás Gábor (*Antioh Elpidiforovici*), Őrdög Miklós Levente (*Popugaicikov*); aici se precizează evoluţiile cuplului Civankin 1 şi Civankin 2, şi dobândeşte pregnanţă jocul în cheie complementară al actorilor Bokor Barna şi Kovács Botond; aici capătă relevanţă opoziţiile dintre *Mavruşa* (Gecse Rámona) şi *Liudmila Spiridonovna* (Berekméri Katalin); aici semnează un foarte bun moment extraordinarul actor care e Bányai Kelemen Barna (*Pahomov*). Şi tot aici se încarcă cu mai mult decât o pregnanţă vizuală personajele *Şatala* (Korpos András) şi *Vanicika* (Bartha László Zsolt). Aici se coagulează grupurile de câte cinci (cel al funcţionarilor, cel al copiilor) şi aici grupul bocitoarelor (Szabadi Nóra, Somody Hajnal, Benö Kinga, Fodor Piroska Fodor, Csiki Hajnal) dobândeşte funcţie dramatică. În fine, aici e valorată, graţie turnantei, scenografia (Liliya Baymashkina).

Decalajul valoric dintre cele două părţi e – după cum spuneam mai sus – deconcertant. Impresia mea fiind că, de abia atunci când a ajuns la a doua parte a viitorului spectacol, lui Tufan Imamutdinov au început să îi vină ideile, că numai din acel moment i-a venit cheful să lucreze cu adevărat, că de-abia ajuns acolo a avut revelaţia sensului spectacolului, că numai din acea clipă a instituit ritmul acestuia, dar şi ritmul producţiei. Această întârziere de reacţie e vizibilă şi, din păcate, nu l-a costat doar pe regizor.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Tompa Miklós“ – A murit Tarelkin **de Aleksandr Suhovo-Kobîlin. Traducerea în limba maghiară: Elbert János. Regia: Tufan Imamutdinov. Decorul şi costumele: Liliya Baymashkina. Conducerea muzicală: Boros Emese. Designer de lumini: Aszalos Attila. Mişcarea scenică: Monica Moldovan. Asistent de regie şi translator: Dimitrii Bogomaz. Cu: Csaba Ciugulitu, László Csaba, Tollas Gábor, Galló Ernö, Őrdög Miklós Levente, Bokor Barna, Kovács Botond, Berekméri Katalin, Gecse Rámona, Kelemn Bányai Barna, Korpos András, Bartha Zsolt László, Szabady Nóra, Somody Hajnal, Benö Kinga, Fodor Piroska, Csiky Hajnal, Sarolta Ciugulitu, Zalán Ciugulitu, Harsány Sara, Dávid Kilyén, Őrdög Ákos. Data reprezentaţiei: 24 noiembrie 2013.**

Mircea MORARIU

Iubirea în sala „Parching"

Nu ştiu când şi cum a intrat în circuitul teatral noua sală „Parching" a Naţionalului târgumureşean. Nu ştiu nici dacă spectacolul cu piesa ***Contra iubirii*** a dramaturgului catalan Esteve Soler, o prezenţă deja familiară pe afişele româneşti, a inaugurat-o. Ce ştiu cu siguranţă e că ea a fost în aşa fel utilizată de regizorul Radu-Alexandru Nica şi de scenografa Cristina Milea, încât respectiva sală pare a fi fost anume creată pentru mai sus-amintita montare.

Noul spaţiu e situat în subsolul Teatrului şi a fost denumit astfel fiindcă deasupra lui e construită parcarea destinată automobilelor instituţiei şi ale angajaţilor acestora. E îndeobşte cufundat în întuneric şi poate fi oricând comparat cu o hală industrială dezafectată ori cu o pivniţă abandonată. A fost îmblânzit şi transformat într-un miraculos areal destinat teatrului. O îmblânzire care nu e nici definitivă, nici necondiţionată. Aşa că sus-numitul spaţiu poate produce deopotrivă surprize plăcute, dar şi surprize deloc agreabile. Poate favoriza reuşite, tot la fel cum poate contribui la eşecuri fulminante. Am constatat acest lucru în răstimp de 24 de ore, văzându-l utilizat în două montări diferite. Diferite din toate punctele de vedere, situate la antipozi, în primul rând din punct de vedere valoric.

Pentru spectacolul cu piesa *Contra iubirii,* sala în chestiune a fost fragmentată de Cristina Milea în şase spaţii de joc riguros delimitate, ce înconjoară spectatorii plasaţi în centru. Şase spaţii scăldate într-o lumină albă, bizară, nenaturală, obţinută prin combinaţia elaborată dintre tuburile de neon, furtunuri încolăcite din material plastic de culoare albă şi lămpi fluorescente. Lumina aceasta neobişnuită, niţeluş angoasantă, contribuie decisiv la anularea oricăror referinţe, a oricăror determinări temporale. Ea facilitează contopirea trecutului, prezentului şi viitorului, aglutinarea lor. Îi creează spectatorului iluzia intrării în starea de imponderabilitate.

O contopire şi o aglutinare ce facilitează evacuarea aproape a oricărei urme de tezism din ceea ce mi se pare a fi scrierea cea mai puţin tezistă a trilogiei lui Esteve Soler. De fapt, o seamă de operaţii abil proiectate şi inteligent concretizate teatral, ce nu anulează caracterul de avertisment cu privire la exagerările şi malformaţiile la care poate conduce întrebuinţarea necugetată, abuzivă, a unui sentiment pândit şi el, precum valori ca *progresul* ori *democraţia,* de riscul decuplării de firesc, de cumpătare şi de umanitate. Un avertisment dorit de dramaturg şi care îşi găseşte formulări dintre cele mai ingenioase în lectura creatoare, surprinzătoare, luxuriantă, propusă de Radu-Alexandru Nica.

Din cele şapte secvenţe sau minipiese ce compun *Contra iubirii*, regizorul a reţinut doar şase. Fiecare dintre ele se consumă într-un microspaţiu scenografic separat, fără a fi exclusă din ecuaţie complementaritatea. Impresia iniţială e că fiecare dintre cele şase secvenţe ar deţine o stilistică proprie. Chiar că ar beneficia de o anume independenţă. Aparent – dar numai aparent – nu există nicio legătură între prima secvenţă, cu alură de basm ori de teatru de bâlci, elaborată în cheia

Luchian PANTEA

Monica RISTEA şi Csaba CIUGULITU

specifică acestui fel de teatru – secvenţă ce ne spune povestea tragică a ţăranului (Luchian Pantea) care şi-a sacrificat mama doar spre a dobândi mâna unei capricioase prinţese – şi secvenţa finală, populată de cosmonauţi ori locuitori ai spaţiului cosmic (Elena Purea şi Rareş Budileanu). Scena certei în crescendo dintre un soţ cicălitor (Csaba Ciugulitu) şi o soţie adulterină (Monica Ristea), terminată prin anihilarea primului şi apariţia amantului (Costin Gavază), pare scrisă, cel puţin până la un punct, cu cea mai realistă cerneală posibilă. Alte secvenţe sunt construite într-un *science fiction* în crescendo. Mă gândesc la scena consumată într-o cameră de hotel, scenă parcă ireală, în care o iubire se sparge la propriu, prin „spargerea" soţiei (Roxana Marian), cu un soţ calm, impasibil, preocupat doar să plătească eventuale daune (Mihai Crăciun) şi cu cameriste caracterizate prin grade diferite de implicare sentimentală (Anca Loghin şi Ioana Cheregi). Ori la secvenţa în care un fost iubit ia în posesie trupul fostei iubite (istorioară „relatată" de dialogul dintre personajele interpretate de Raisa Ané şi Georgiana Ghergu) şi rămâne astfel până în momentul în care e eliminat pe cale bucală. Sau la scena iubirii ordonate, comandate, înţeleasă ca sarcină de serviciu, stimulată de pastile anume primite de la firma pentru care lucrează (Diana Avrămuţ şi Andrei Chiran).

Prin aglutinarea temporală despre care vorbeam ceva mai sus, regizorul spectacolului asigură instituirea unui continuum ideatic progresiv. Iar aparentul *puzzle* capătă şi unitate stilistică, dar şi dinamism. Un dinamism la desăvârşirea căruia contribuie, alături de actori, creatorul muzicii de scenă şi al spaţiului sonor al spectacolului, nimeni altul decât Vlaicu Golcea.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Liviu Rebreanu" – Contra iubirii **de Esteve Soler. Traducerea: Luminiţa Voina-Răuţ. Regia: Radu-Alexandru Nica. Scenografia: Cristina Milea. Costumele: Diana Cojocaru. Muzica şi sound-design: Vlaicu Golcea. Cu: Alexandra Ţifrea, Luchian Pantea, Mihai Crăciun, Roxana Marian, Anca Loghin, Ioana Cheregi, Georgiana Ghergu, Raisa Ané, Diana Avrămuţ, Andrei Chiran, Monica Ristea, Csaba Ciugulitu, Costin Gavază, Rareş Budileanu, Elena Purea. Data reprezentaţiei: 24 noiembrie 2013.**

Un spectacol-tortură

Nu am de unde să ştiu dacă dramele Parisului pe toate le-a citit, precum Ziţa din *O noapte furtunoasă*, dar că Bogdan Georgescu a vrut să cuprindă într-un singur text şi intre copertele aceluiaşi spectacol, făcut cu finanţare acordată de AFCN în virtutea unor atuuri estetice numai de comisie dibuite, cât mai multe din dramele şi tragediile contemporaneităţii, sunt cum nu se poate mai sigur. Am dobândit certitudinea cu pricina pe risc propriu şi prin consum nervos personal liber-consimţit, în cele mai bine de 90 de minute de amaruri şi de chin petrecute în Sala „Parching" a Teatrului Naţional din Târgu Mureş, acolo unde se joacă ***Punct triplu***, o piesă de Bogdan Georgescu şi – cum altfel? – în regia lui Bogdan Georgescu.

Precum Lia Bugnar în *Matrimoniale*, şi Bogdan Georgescu a procedat la un transfer dinspre bucătărie înspre dramaturgie şi ne-a oferit şi el o șaorma teatrală

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

cu de toate. Aceasta, fiindcă junele dramaturg şi regizor e animat, pesemne, de aspiraţia totalităţii. Cu nobilul scop de a convinge finanţatorii că e... omniconectat la contemporaneitate, că o simte, că o trăieşte, că o înţelege, că şi-o explică şi că vrea să ne-o explice şi nouă, Bogdan Georgescu a *atins* în scrierea lui toate problemele actualităţii.

A intenţionat să demonstreze (şi se pare chiar că a convins un juriu desemnat de haoticul nostru Minister al Culturii să acorde finanţări pentru tot felul de întreprinderi culturale) că ştie cum stau lucrurile cu tragediile cotidianului, cu transferul cotidianului în teatru: cu mariajele cu repetiţie şi cu căsătoriile între soţi de vârste diferite şi de etnii asemenea; cu prieteniile, dar şi cu adversităţile româno-maghiare, şi cu soarta tristă a copiilor după divorţ, şi cu cearta pentru custodia lor, ceartă cu urmări dintre cele mai imprevizibile. Că e familiarizat cu tăierile salariale abuzive şi cu nelegiuirile patronilor incorecţi, că îi e clar cât e de greu cu ratele bancare, în fapt imposibil de plătit, dar şi cum, după ce faci un master sofisticat în management, ajungi şofer de taxi. A pornit, din câte mi s-a spus, de la un fapt real, adică de la un act suicidar, l-a multiglazurat, l-a tăiat felii-felioare, l-a amestecat cu alte fapte pretins marcate de *efectul de real*, iar când totul a fost gata, nu mă îndoiesc că a avut grijă să precizeze, să accentueze, ba chiar să şi creadă că face teatru extrem-contemporan. Ori că ceea ce a scris poate să se transforme în spectacol de teatru.

Că Bogdan Georgescu a crezut ce a crezut, e problema lui personală. Că AFCN-ul s-a lăsat păcălit ori a vrut să se lase păcălit şi i-a dat bani de cheltuială inutilă şi cu efect artistic zero, e o problemă ce ţine de misterele funcţionării instituţiei cu pricina. Că mai sunt şi criticiţe fermecate de aiureala în chestiune, e o problemă de gust, de profesionalitate şi de deontologie. Mai grav e că, după ce a câştigat concursul binecuvântat de iresponsabilitatea afecenistă (o iresponsabilitate cu cotloane), Bogdan Georgescu a găsit un teatru care a căzut în capcană, care s-a lăsat prea lesne păcălit, care s-a iluzionat că astfel încurajează tinerii dramaturgi şi noua literatură dramatică, şi care i-a pus la dispoziţie timp şi spaţiu de repetiţie, o scenografă, un light designer, plus şase interpreţi cât se poate de stimabili.

Aceştia, derutaţi de prolificul şi tezistul text – text ce se încheie cu un pasaj-lipitură, ce cheamă, patetic şi moralizator, la pace şi prietenie între popoare, la bună înţelegere şi sentimente pure –, şi confruntaţi cu neştiinţa în ale regiei şi în primul rând în abece-ul lucrului cu actorii ale aceluiaşi Bogdan Georgescu, au devenit victimele sigure ale cufundatului în bezna ideatică a partiturii şi în întunericul sălii de spectacol, punându-şi imprudent semnătura pe o montare diformă, hidoasă, enervantă. Pe ceea ce se cheamă un spectacol-tortură. O montare care, dacă ar fi fost văzută de fraţii Presniakov, cu siguranţă le-ar fi prilejuit o completare a piesei lor, *Terorism.* O montare pe care nu mă sfiesc niciun moment să o socotesc de-a dreptul *nesimţită*. Chiar dacă o atare îndrăzneală va fi drastic taxată de preotesele adoratoare ale falşilor zei ai pretinsei noi dramaturgii româneşti...

Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Liviu Rebreanu" – Punct triplu. **Un spectacol de Bogdan Georgescu. Scenografia: Irina Gădiuţă. Light design: Kászoni Attila. Cu: Ion Vântu, Katalin Berekméri, Elena Purea, Mihaela Mihai, Csaba Ciugulitu, Andrei Chiran. Data reprezentaţiei: 24 noiembrie 2013.**

ESEURI

Ion CAZABAN

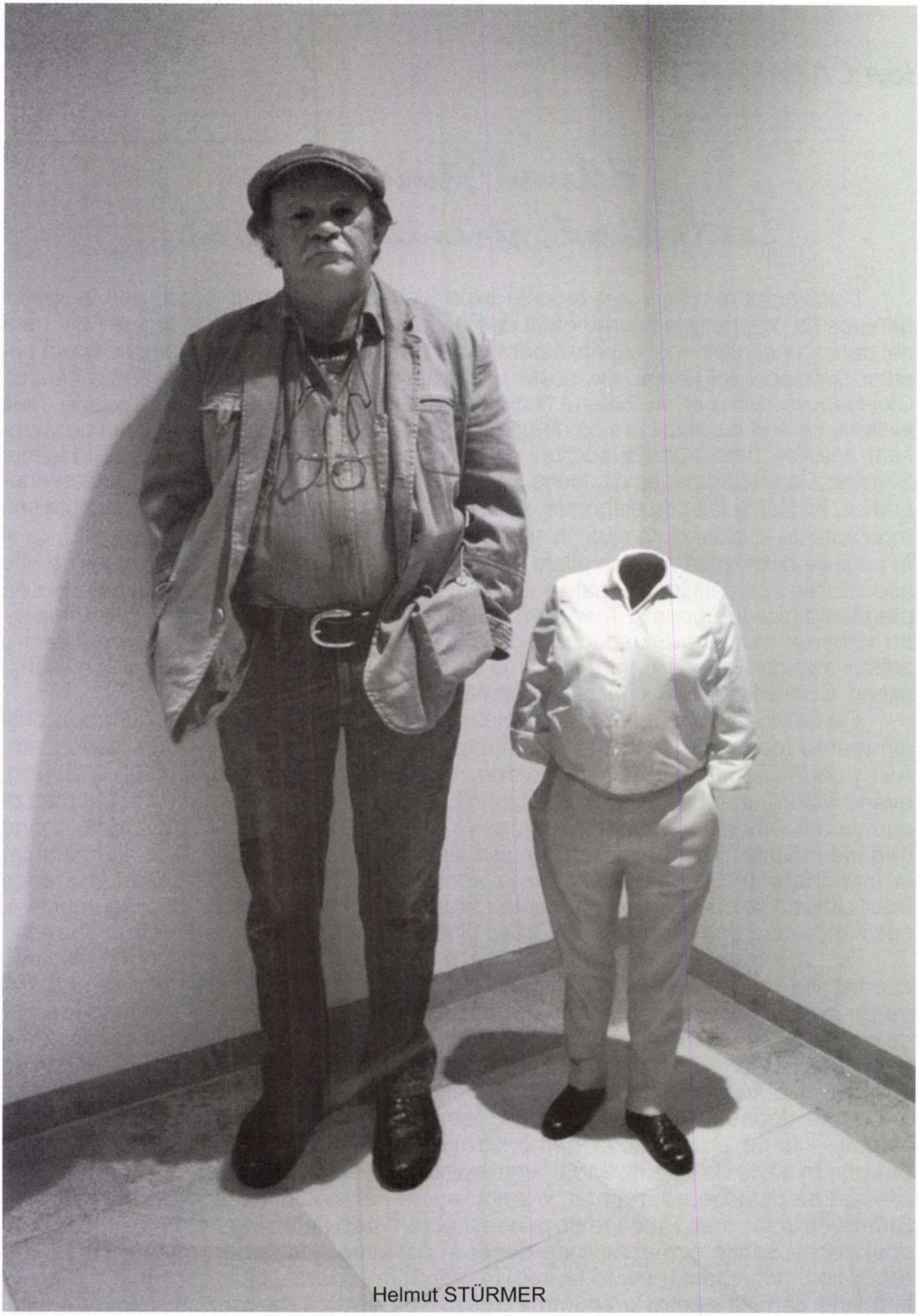
Helmut Stürmer – fantasticul, straniul, ludicul...

Dacă numărăm fără greş recenta expoziţie Helmut Stürmer, organizată în spaţiul generos (la propriu şi la figurat) oferit de Fundaţia „Löwendal“, este a cincea care ne-a dat şansa unei priviri mai cuprinzătoare asupra creaţiei acestui plastician, dedicată prioritar spectacolului teatral. De peste un deceniu, ele s-au deschis la Piatra Neamţ, Cluj-Napoca, Sibiu ori în foaierul Naţionalului din Bucureşti, dar noua expoziţie, mult extinsă, cerând inevitabil ore de atenţie şi reflectare, ne-a adus, faţă de ceea ce văzusem anterior, preocupări şi secţiuni distincte, ale căror curator a fost însuşi Helmut Stürmer. Ca şi altădată, ea a cuprins, fireşte, o bogată selecţie de schiţe şi studii scenografice, în diferite faze de elaborare, soluţii plastice şi tehnice, fotografii de machete sau momente de spectacol. În plus, în spaţiul vast, etajat, de la Fundaţia „Löwendal“, ca şi în paginile celor două albume aflate la expoziţie, am avut ocazia să cunoaştem şi alte aspecte ale activităţii îndelungate a lui Stürmer, ce poate fi un grafician de o deosebită pregnanţă (seriile *Egona* şi *Terracina*) sau un light designer cu propuneri decisive pentru viitoarea montare. Să adăugăm că a fost o expoziţie relevantă nu numai pentru artistul multidotat, dar şi pentru o seamă de calităţi şi ipostaze mai rar puse în evidenţă alteori. Cum este, cred, acea calitate vitală: umorul.

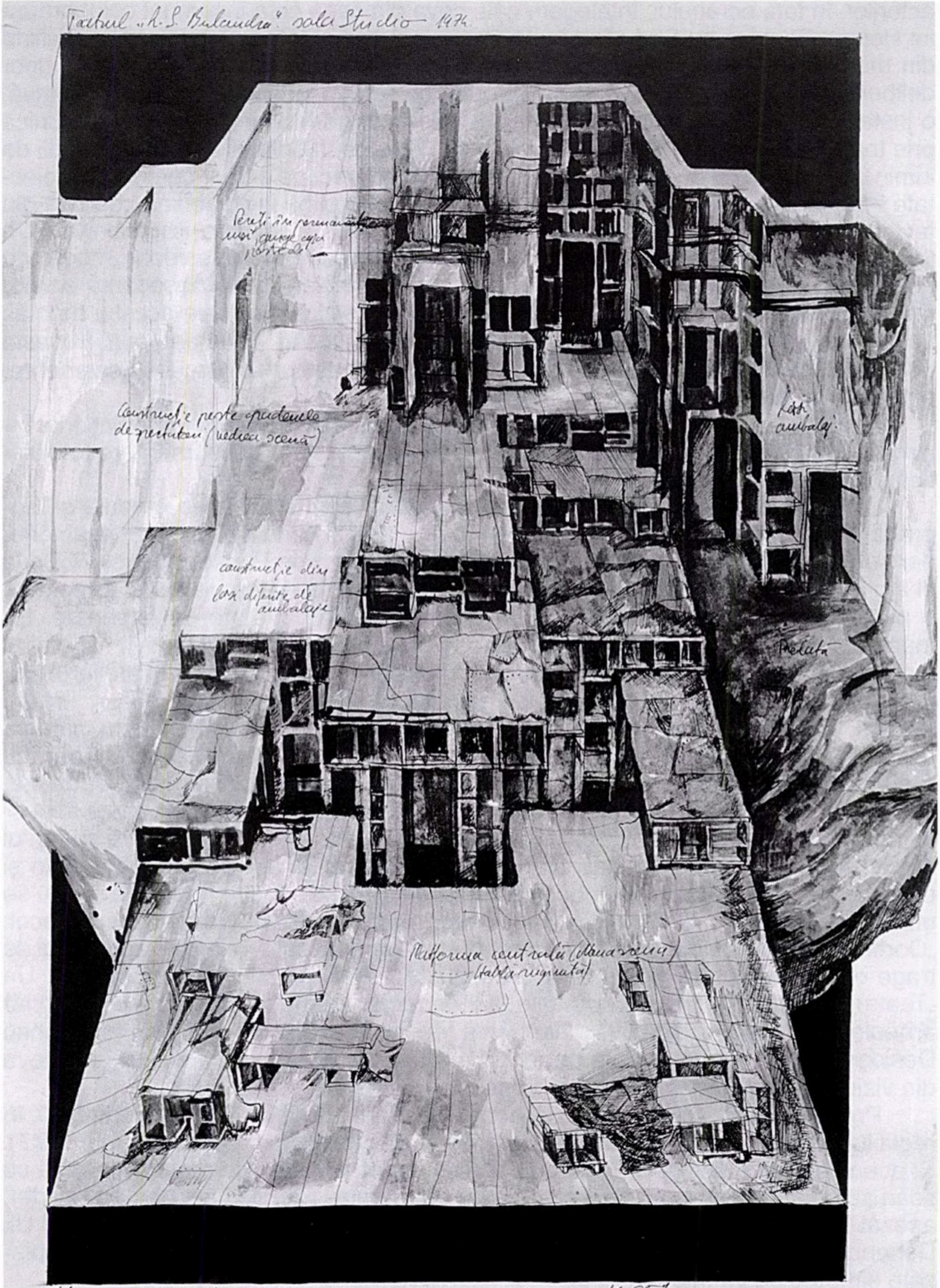
De la început, trebuie spus că Helmut Stürmer este un creator cu umor, deşi din marea fotografie de la intrarea în expoziţie ne priveşte cu o calmă seriozitate. Aici, poartă şapcă (nu predilecta pălărie, despre care citim într-un articol de album), având alături un fel de fantoşă masculină, lipsită de cap şi de mâini, ce-i mimează cumva atitudinea. Nu comentez figura sa serioasă, uşor umbrită de şapcă, ţinând degajat mâinile în buzunare, nici poziţia similară a manechinului. S-ar ajunge chiar la marioneta lui Gordon Graig, de la acest manechin căruia i se potrivesc orice feţe! Umorul la prima vedere ar putea fi aparent şi răsturnat din altă perspectivă, sesizându-se straniul acestei tovărăşii dintre fiinţa umană şi marioneta amputată.

Tot la intrarea în expoziţie, de pe pereţii laterali, am fost şi noi, vizitatorii, cuprinşi între două reproduceri după copertele albumului *Scenografii*, semnalând de pe-acum preocupări constante pentru consecinţele expresive ale modificărilor de culoare şi lumină în spectacol. Altă lumină, altă culoare, schimbă impresiile date de o mică pantă, de o movilă butaforică – să-i zicem – şi de două scaune atinse de o rază firavă, înecate într-un albastru nocturn sau în roşu de sânge închegat...

Spre deosebire de ceea ce văzusem pe monitoarele expoziţiei din Piatra Neamţ – unde erau câteva demonstraţii de manevrare a decorurilor –, odată pătruns în sălile de la „Löwendal“ eşti inevitabil atras de ecranul supradimensionat pe care se desfăşoară, repetat, o suită rapidă de imagini din spectacolele la care Stürmer a colaborat. Plecând de la acest ecran, trebuie să înţelegem că tot ce vom privi apoi – schiţe şi machete de decor şi costume – va suferi metamorfoze inerente, liber acceptate (nu totdeauna!) în pregătirea spectacolului, schiţele şi machetele fiind gândite pentru o anume expresivitate vizuală, la care să răspundă jocul



Helmut STÜRMER


Teatrul „L.S. Bulandra" sala Studio 1974
Pereți în permanență
uși, geamuri
Construcție peste spațiile de spectatori (vederea scenă)
construcție din lăzi diferite de ambalaje
Lăzi ambalaj
Prelată
Platforma centrală (Marea scenă)
(tablă ruginată)
Schiță de studiu „Azilul de noapte" M. Gorki
scenogr. H. Stürmer

Schiţă de decor pentru *Azilul de noapte* de Gorki, regia Liviu Ciulei actorilor. În faţa ecranului, înţelegem câte ceva din ceea ce a însemnat colaborarea lui Helmut Stürmer cu Silviu Pucărete (mai ales), majoritatea planurilor filmate fiind din montările acestui regizor. Cele văzute în câteva secunde sunt rezultatul unor deliberări de viziune şi stabiliri de soluţie care au cerut o îndelungată sau, dimpotrivă, o instantanee opţiune. Indicând preferinţe stilistice, un mod incitant de a comunica prin teatru, sunt imagini tensionate, vibrante, violente. Montajul succede incendii de lumină, arteziene cu guri de foc, ninsori de scântei. Trec, pe ecran, personaje proiectate în contrejour, cu mişcări insolite. Un trup este în plină levitaţie sau coboară din tavan, altul atârnă decapitat. Sunt măşti teribile, apariţii de coşmar, viziuni onirice. Un taur masiv se prăbuşeşte – nişte perdele tremură delicat. Este un selectiv „montaj de atracţiuni", în care violenţa acţiunilor va fi însoţită de lentoarea obsedantă a unor mişcări nedefinite, scoase din context. Vrem să descifrăm sursele acestui montaj: spectacole ca *Faust, Proiectul Rabelais, Troilus şi Cresida, 1001 de nopţi, Poveste de iarnă*. Deasupra noastră stă suspendat un schelet deşirat, o şerpuire de vertebre, terminată cu un craniu colţos de dinozaur...

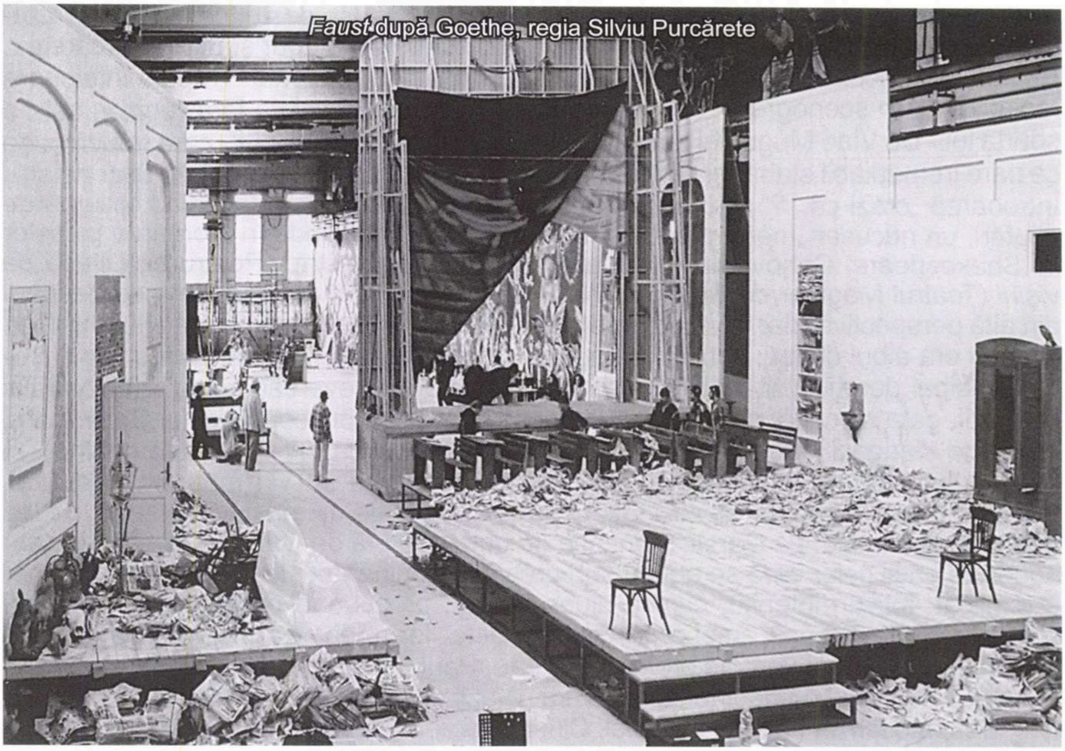
Ecranul cu imagini referă creaţia scenografului la o anumită lume ficţională – parte relevantă pentru cei care o completează cu excelenta documentare fotografică din volumele de album.

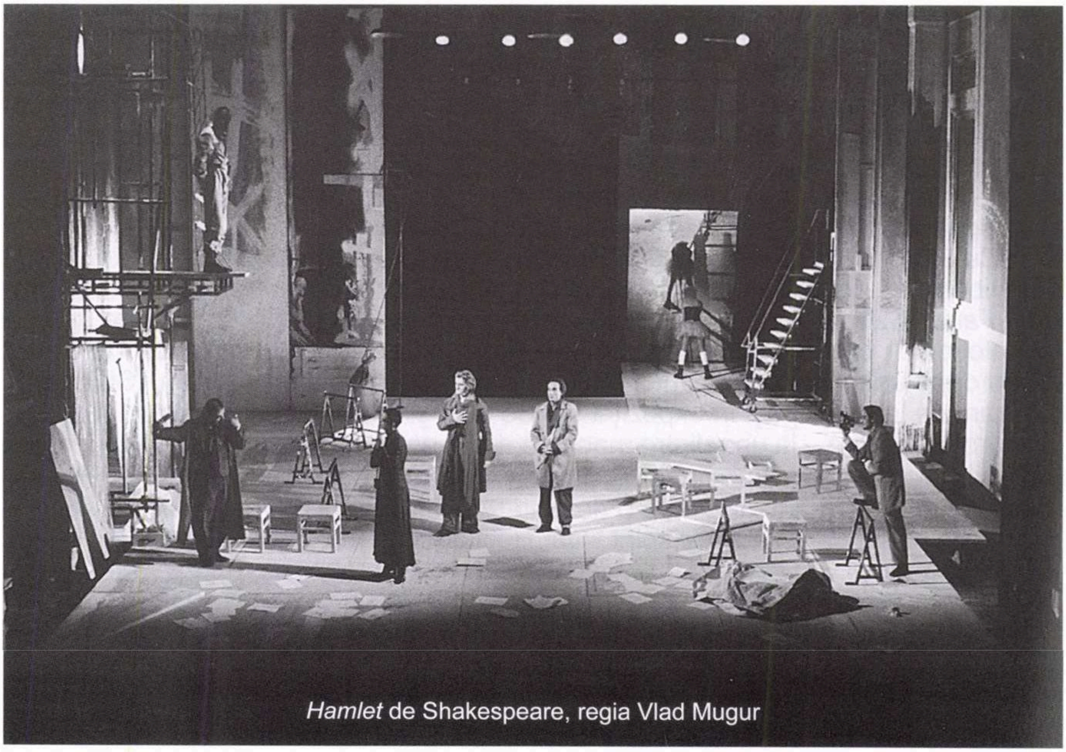
La etajul expoziţiei, altă cameră se deschide spre activitatea curentă şi biografia lui Stürmer: atras de la început de teatru, atunci când s-a încercat în actorie, dar şi-a găsit curând adevărata cale, avându-l profesor pe Paul Bortnovski. („De la el am învăţat, practic, să văd, să construiesc, să am libertatea de a mă apropia de o piesă."[1]) În camera „autobiografică" găsim o mare varietate de exponate. Ea însăşi este un nucleu de expoziţie, într-o expoziţie cuprinzătoare. Privim şi ascultăm un cântec melancolic (o voce italiană, probabil), fond muzical şi în atelierul său de la München. Fotografii panoramice aduc imaginea acelui loc de creaţie: rafturi, sertare, dosare încărcate, lucrări înrămate, schiţe, machete, mese de lucru, albume de artă, statuete, marionete, CD-uri... Printre ele, fotografii de familie. Caut, cu greu, să nu-mi scape ceva semnificativ. Cum ar fi prezenţa statuetei japoneze, o gheişă în chimono roz cu flori galbene – sau, abia vizibilă, acea călugăriţă minusculă... Din altă sferă, sare în ochi o gheată cu patină (n-are nicio legătură cu faptul că Stürmer este un schior pasionat!). Fiecare obiect îşi are povestea neştiută şi trezeşte întrebări. Iată şi însemnări ce caracterizează o situaţie frecventă: „A nu se uita", „De rezolvat"... Altă notă conţine precizări pentru manevrele unui spectacol: „Cortina care la început este împachetată undeva sus, ca o velă de vapor, apoi se trage o sfoară şi cade, adică se desfăşoară" (*Olandezul zburător*, presupun). Un „Teatru în teatru", indică însemnările la *Artaserse*, odată cu multe altele: „Şantier arheologic – Teatru distrus", „elemente de arhitectură din pictura lui Monsu Desiderio" sau „raft cu capete de morţi" – toate divulgând surse culturale şi ceva din viziunea postmodernă asupra operei baroce (Nancy, 2012).

Preţioasă este schiţa pentru *Arturo Ui*, proiect pornit la Teatrul „Bulandra", în regia lui Valeriu Moisescu, dar interzis (înainte de plecarea în Germania, din 1977). Şi aceasta este o schiţă cu „teatru în teatru" etajat, construcţie metalică dotată cu scări şi pasarelă, într-o stare de avansată degradare. Pe mica scenă de la parter, aşezat într-un fotoliu, bărbatul cu mustaţă à la Hitler nu poate fi decât Arturo Ui. Desenul, ca şi notele, mai menţionează păsări împăiate şi ventilatoare uzate, plasate simetric pe laturile teatrului.

---

[1] Interviu consemnat de Andreea Dumitru, în *Teatrul azi*, 7-8-9, 2006, p. 47.


Faust după Goethe, regia Silviu Purcărete


Hamlet de Shakespeare, regia Vlad Mugur

Caut chipurile regizorilor cu care a lucrat şi le găsesc destul de repede în fotografii: iată-l discutând cu Vlad Mugur; într-alta, sunt Vlad Mugur şi Silviu Purcărete... Relaţia lor de colaborare a fost susţinută de o trainică prietenie. Trebuie înţelegere reciprocă: „Un scenograf – spunea Stürmer – „nu poate exista fără regizor, asta e soarta lui." De Vlad Mugur îşi aminteşte ca de „un sceptic priceput", care refuză ceea ce pare iremediabil stabilit şi care examinează lucid „tradiţiile" acceptate uşor de alţii. Întrebarea „crezi că...?" era fundamentală pentru dialogul lor, devenind o sursă de căutări, un necesar „motor creativ" – cum s-a dovedit limpede în montarea pieselor lui Shakespeare, Cehov sau Pirandello, pe scenele noastre[1]. Pentru ei, *Livada de vişini* (Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca, 1998) a fost un prilej de a se despărţi din altă perspectivă (dar în culori apropiate!) de mult apreciata montare a lui Strehler. Nu mai era albul diafan, floral, din decorul văzut la Strehler, ci – am scris într-o cronică – albul pereţilor, al mobilelor şi costumelor avea ceva cadaveric: albul varului coşcovit, gata să cadă, sau vopseaua veche de pe dulapul copilăriei lui Gaev (care, repetând stângaci joaca de odinioară, se închide în el ca într-o cavitate uterină). În decorul lui Stürmer, dulapul lui Gaev se deschidea ca un vid mai mic, personal, într-altul întins, încăpător pentru toţi. O bancă lungă, de dimensiuni nefireşti, dădea măsura acestui vid. La sfârşit, „senzaţia de gol" – cerută de Cehov – era amplificată sonor de paşii celor care se agitau sub presiunea iminentei plecări. Helmut Stürmer a explicat, într-un interviu, cum a ajuns treptat, procedând pragmatic, la această spaţializare de intensă emoţie. Şi de data asta, la întrebarea frecventă a lui Vlad Mugur s-au adăugat vorbele profesorului său, Paul Bortnovski – „Să vedem ce dă..." –, artistul obţinând o imagine sugestivă a „livezii condamnate la moarte".

Despre *Hamlet* (Teatrul Naţional, Cluj-Napoca, 2002), alt spectacol foarte comentat la diferite niveluri de exegeză, realizat cu Vlad Mugur, Stürmer declara că au plecat de la „ideea şantierului ca simbol". Cu totul altceva decât făcuse cu ani în urmă (Teatrul „Nottara", 1974), unde viziunea regiei lui Dinu Cernescu fusese o „Danemarca-temniţă", întunecată, în zgomot de zăvoare, având tronul în centrul luptei pentru putere şi schimbând comportarea unor personaje ca Horatio şi Fortinbras. La Cluj-Napoca, ideea şantierului, prezentă în detalii scenografice, va fi adecvată spectacolului-studiu ce evită drumul bătut, va releva „un simbol al vieţii teatrului care implică distrugerea, dar şi refacerea, o stare perpetuă de criză"[2]. Remarcabilă era coeziunea dintre modificarea vizuală a spaţiului de joc şi semantica interpretării actoriceşti.

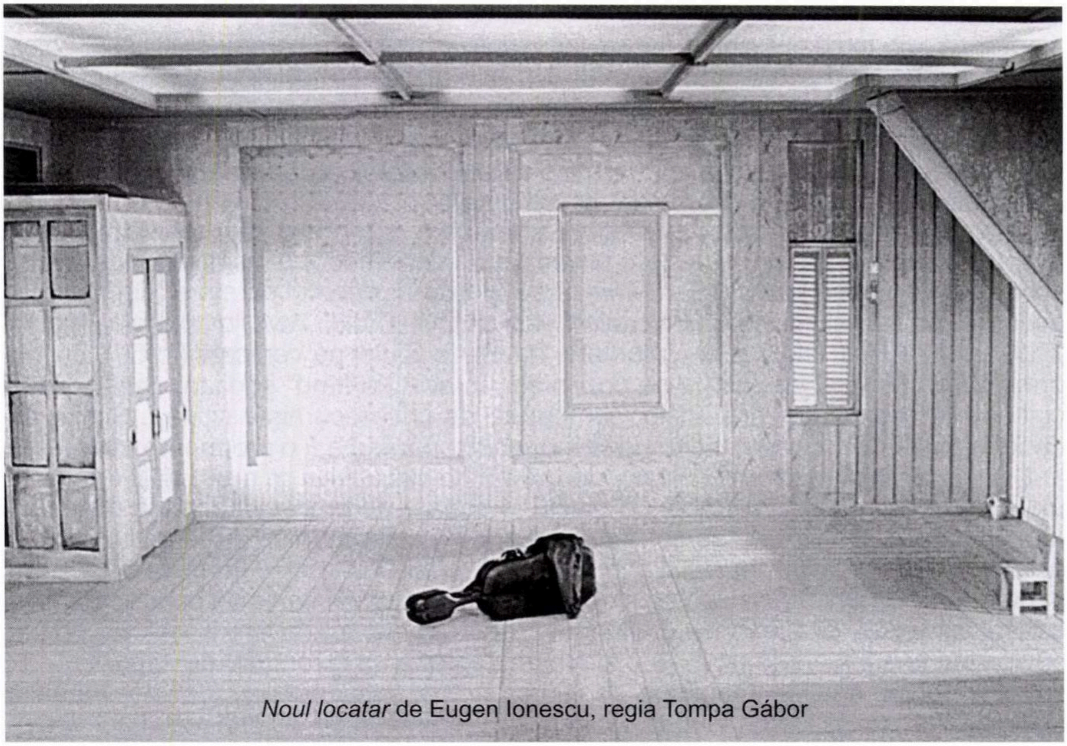
Cu Silviu Purcărete, scenograful se va regăsi în „spiritul ludic" ce le este comun şi în libertatea dorită a soluţiilor de spectacol. Privitor la montarea realizată împreună, *Faust*, Stürmer va contrazice opinia că ar fi o parodie: mai curând este „într-un fel autoironie", corecta el, fără să intre în amănunt, dar „sublimul şi penibilul sunt atât de aproape uneori, şi atunci autoironia te salvează"[3]. Ironia şi umorul lui Stürmer le sesizam de la primii paşi în expoziţia sa. Se simt şi în relatările despre colaborarea cu Purcărete, care – la una dintre machete – şi-a amintit „de clasa lui de liceu. Aşa a devenit Faust un elev îmbătrânit în propria lui sală de clasă. Asta a devenit cheia spectacolului", fără a fi oferită de o dezbatere doctă! De la Silviu Purcărete aflăm – pe de altă parte, dar în acelaşi spirit – că „Hetti are cea mai mare colecţie de pălării". Într-o fotografie îl văd purtând una. Există şi un desen umoristic, *Pălăria mea* (2010): urcată pe schele, o pălărie-vulcan este cercetată de un drăcuşor înaripat, şi el cu pălărie... Dar pe regizor îl impresionează mai cu seamă carnetele folosite de Stürmer

---

[1] Interviu consemnat de Crenguţa Manea, în *Teatrul azi*, 5-6, 2011, p. 40.

[2] Andreea Dumitru, *idem*, p. 44.

[3] Interviu consemnat de Oana Cristea Grigorescu, în *Ziarul de Duminică*, noiembrie 2007.



Noul locatar de Eugen Ionescu, regia Tompa Gábor

Poveste de iarnă de Shakespeare, regia SIlviu Purcărete la discuţiile lor: „Eu nu pot să gândesc decât cu creionul în mână." În camera „autobiografică" din expoziţie am observat foi răzleţe, chiar şi un carnet, multiplicat color, *Merlin*, cuprinzând schiţe şi însemnări. Un mic album cu fotografii din spectacolul *Despre dragoste şi alţi demoni* (Glyndebourne, 2007) permite examinarea scenografiei: culori, lumini, detalii de costum, măşti animaliere... De o importanţă documentară deosebită, ele au rezultat din caietele care-l însoţesc pe Stürmer în săptămânile de migăloasă pregătire a decorurilor şi costumelor.

Despre modul său de concepţie desprindem câte ceva din interviurile date: „Spaţiul e cel mai important [...] nu pictorul mă interesează, ci psihologul de spaţiu scenografic." Lecţia lui Paul Bortnovski (preconizând „decorul de stare") îşi menţine ecoul. Şi, neîndoielnic, experienţa colaborării cu Liviu Ciulei: *Azilul de noapte* (Teatrul „Bulandra", 1975). După prima montare făcută de Ciulei pe verticală (1960), pentru următoarea decorul se întinde pe orizontală, în acel „la fund" gorkian, desfăşurând culcuşurile celor adăpostiţi acolo, comparate de critică cu nişte sicrie... Schiţa de decor expusă de Stürmer interesează îndeosebi, părând a fi o propunere intermediară, cu reminiscenţe de verticalitate, dar privită de sus. Ceea ce ni se arată – înfiorătoare privelişte – pare un Babel de favelă, o etalare de hrube, geometric compusă (din ambalaje). Detaşarea de soluţia scenografică anterioară se distinge, ca sens şi emoţie, actorii urmând să reacţioneze în altă relaţie cu spaţiul configurat. „Pentru mine" – explică Stürmer – „asta e menirea scenografiei: ori să fie un contrapunct, să contrazică textul, să provoace o altă interpretare, o altă înţelegere a textului, ori [...] să sprijine textul foarte mult [...] Eu sunt mai degrabă un inventator de spaţii."[1]

De obicei, spaţiile imaginate de Stürmer sunt spaţii adânci, supuse dramatic schimbărilor cromatice de lumină, el însuşi preferând să fie propriul său light designer. Decorul poate să apară altfel decât mai înainte sau să revină la ceea ce fusese, în variante pregătite de diferite intervenţii ale reflectoarelor. Cu Silviu Purcărete, la *Evgheni Oneghin* (Bonn, 2005), adaptează picturi ruseşti, mărindu-le după necesităţile spectacolului. Decorul rezultat era capabil să se transforme: „Dintr-o grădină, el devine camera Tatianei doar prin transparenţa unei suprafeţe prin care intră lumina, de parcă ar fi vis."[2] Şi procedeul, şi efectul emoţional obţinut, erau adecvate operei lui Ceaikovski. O tulburătoare apariţie onirică va fi şi peştele hiperbolic, învăluit de un misterios halou, venind parcă din pictura lui Magritte, în decorul ce funcţiona după structura epică a piesei *Sfârşitul ploii* de Andrew Bovell (München, 2011).

Şi textul lui Eugen Ionescu, *Noul locatar* (Newcastle, 2004), primeşte o viziune onirică, prin împachetarea mobilelor şi obiectelor aduse pe scenă – rezolvare inspirată de „împachetările" lui Christo (să-l adăugăm pe suprarealistul Maurice Henry, cu vioara sa bandajată, *Omagiu lui Paganini*). Pe măsură ce se umplea cu obiecte astfel preparate, transfigurate straniu de lumina colorată, spaţiul se transforma într-o „lume de vis".

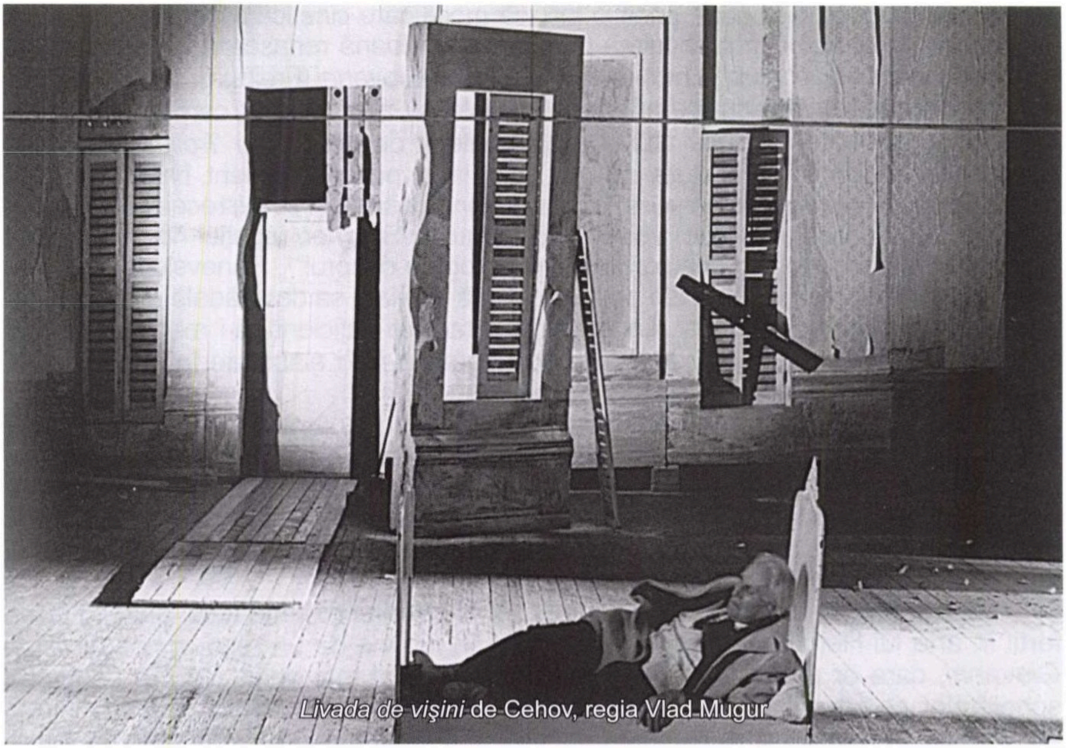
Luminii i se datorează, uneori, un dramatism intrinsec, provocând privitorului o tensiune specială, prin absenţă sau surplus, prin atenuare şi întunecare, sau printr-o maximă intensificare. Cel mai simplu este să ne amintim cum, în spectacolul *Hamlet* (1974), în momente lungi, introductive de atmosferă şi sens, scena era cufundată în întuneric. Pe de altă parte, fotografiile altui spectacol, mai aproape în timp, *Lucia di Lammermoor* (Bonn, 2007), indică o voalare deliberată a imaginii scenice.

La Helmut Stürmer se remarcă, totodată, un dramatism indus de ceea ce aş numi actul spaţial, seismic, adecvat (sau contrar) personajelor şi situaţiei interpretate, obţinut

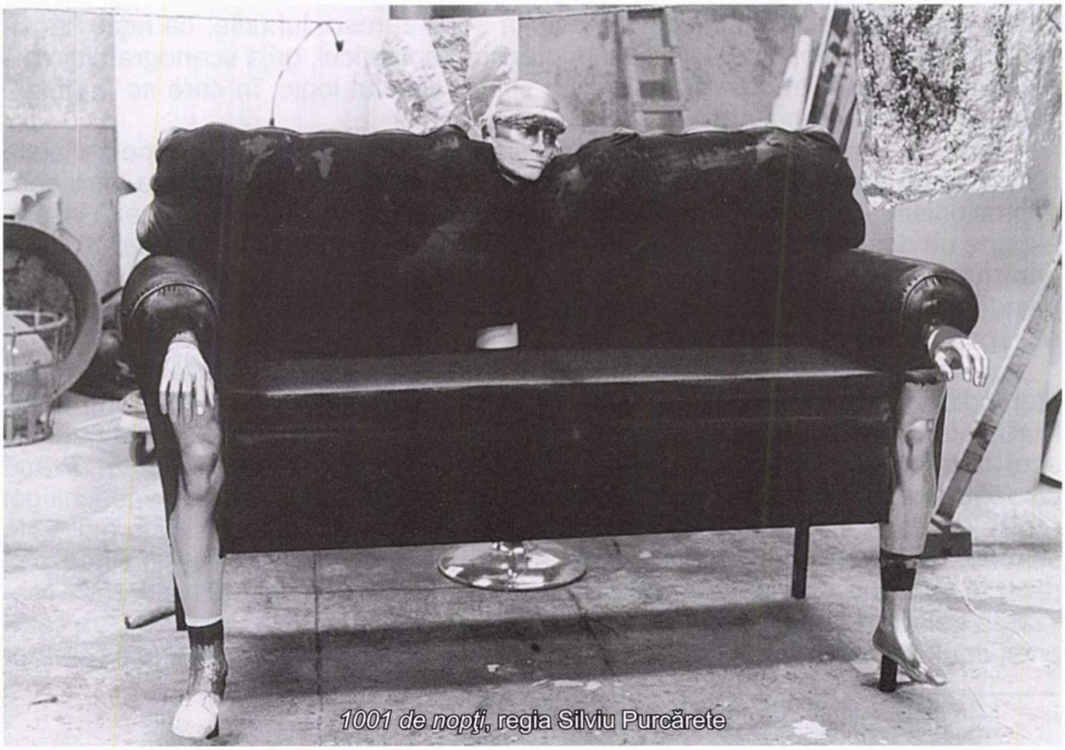
---

[1] Interviu consemnat de Oltiţa Cîntec, în *Teatrul azi*, 11-12, 2010, p. 74.

[2] Andreea Dumitru, *idem*, p. 46.



Livada de vişini de Cehov, regia Vlad Mugur



1001 de nopţi, regia Silviu Purcărete

printr-o neaşteptată dislocare, printr-o bruscă modificare cinetică a ambianţei. Redus sugestiv ar fi cel vizibil în prăbuşirea bucăţilor de coloană renascentistă, suspendate elocvent pe un fundal ceţos, în montarea operei *Don Giovanni* (Freiburg, 1987). O puternică impresie a făcut mai cu seamă mişcarea violentă, zgomotoasă, care a suprimat, în profunzime, simetria de până atunci a elementelor de decor, din *Troilus şi Cresida* (Budapesta, 2005). Într-o evoluţie ce urcă până la un punct culminant, final, în spectacolul *Livada de vişini*, năruirea pereţilor era oricând posibilă şi se petrecea fără să-i tulbure pe cei din casă. Aşa cum voiau Vlad Mugur şi Stürmer, „spaţiul nu se modifică niciodată datorită actorilor, ci actorii intră în dialog cu decorul"[1]. Ranevskaia, opunându-se plecării, scoasă cu forţa din casa pecetluită de viaţa sa de altădată, „mai smulge o bucată de tapet ca amintire". La un alt spectacol e suficient să-i menţionăm titlul: *Prăbuşirea* (Würzburg, 1987), imaginile scenografice fiind elaborate în deplin acord, aşa cum arată fotografiile din albumul consultat...

Probabil, cea mai spectaculoasă rămâne ruptura „lumilor" din *Faust* (Sibiu, 2007), de o uluitoare amploare (la care au participat şi actorii, şi spectatorii, răsturnând efectiv relaţia scenă–public) şi înţeleasă concret, pentru că – spunea scenograful – „avem două lumi complet diferite, una cvasirealistă, alta *Noaptea Valpurgiei*. Până la urmă, a ieşit soluţia de spargere a spaţiului, de mobilitate a decorurilor şi de trecere a spectatorilor prin decor."[2]

Fără îndoială – şi grafica sa o confirmă –, straniul şi fantasticul găsesc teren fertil în arta lui Helmut Stürmer. Le vom afla în lumina de un roşu aprins din *Don Giovanni*, care ar putea semnala focul pedepsitor al Infernului. Sau în mulţimea scheletelor ce se agită, mişcate din umbră (*Francesca da Rimini*, Buenos Aires, 2013). Sau în măştile sinistre, feţe descompuse luminate lunar (*Poveste de iarnă*, Bergen, 2002). De altă tonalitate, poetică, este pădurea picturală, înaltă, copleşitoare, unde sticlesc ochi imenşi de bufniţă şi se zăresc duhurile, ca nişte flăcări tainice (*Rusalka*, Bonn, 2011)... Când intervine fantasticul, grija scenografului va fi „să existe o ramă, trebuie să existe un spaţiu absolut logic, în care se întâmplă ceva ilogic. Abia atunci are sens."

Oniricul, straniul, fantasticul, apariţiile insolite, figurile ambigene, personajele neliniştitoare se arată într-o scenografie pe care, atunci, o putem aşeza între neoexpresionism şi suprarealism. Stürmer, care declara că, uneori, îşi notează visele, expune un desen intitulat *Vis*: un fel de tren-casă intră/iese dintr-un tunel ce trece printr-un deal dotat cu o pereche de ochi. Peisajul sărac, pietros, mai cuprinde o întindere de apă şi o pânză de corabie, la orizont. Din tren se scurge ceva sângeriu, spre un bolovan sferic...

„Rama" pentru ilogic – de care vorbea Stürmer – se dovedeşte făcută din „spiritul ludic" şi umorul fecund ce caracterizează colaborarea sa cu regizorul Silviu Purcărete. O inventivitate scenografică astfel determinată a introdus, în spectacol, acel „taur cântător" (*Bacantele*, Viena, 1999) sau „canapeaua personificată", având ca spătar un cap cu şapcă, privind melancolic, cu braţele aduse pe genunchii goi (*1001 de nopţi*, Limoges, 2001). Înrudit, dar din altă colaborare regizorală, este scaunul balansoar, cu sunet muzical, având braţe de manechin şi oglindă ce-i reflectă legănarea mecanică, monotonă (*Rockaby*, Luxemburg, 2010). Pentru realizarea balaurului înfricoşător din *Poveste de iarnă*, aflăm de la Stürmer: „Am combinat două tractoare şi pe urmă am construit din ele un dragon cu gură de excavator şi cu un sistem de ventilaţie pe dinăuntru [...] un omagiu adus lui Jean Tinguely."[1] Ceea ce fusese umanizare se petrece acum invers, prin evidenţa industrială a produsului. Aşa cum inventivitatea, evadând din banal, are o notă de umor ludic, şi umorul său este deschis spre fantastic.

---

[1] Crenguţa Manea, *idem* p. 42.

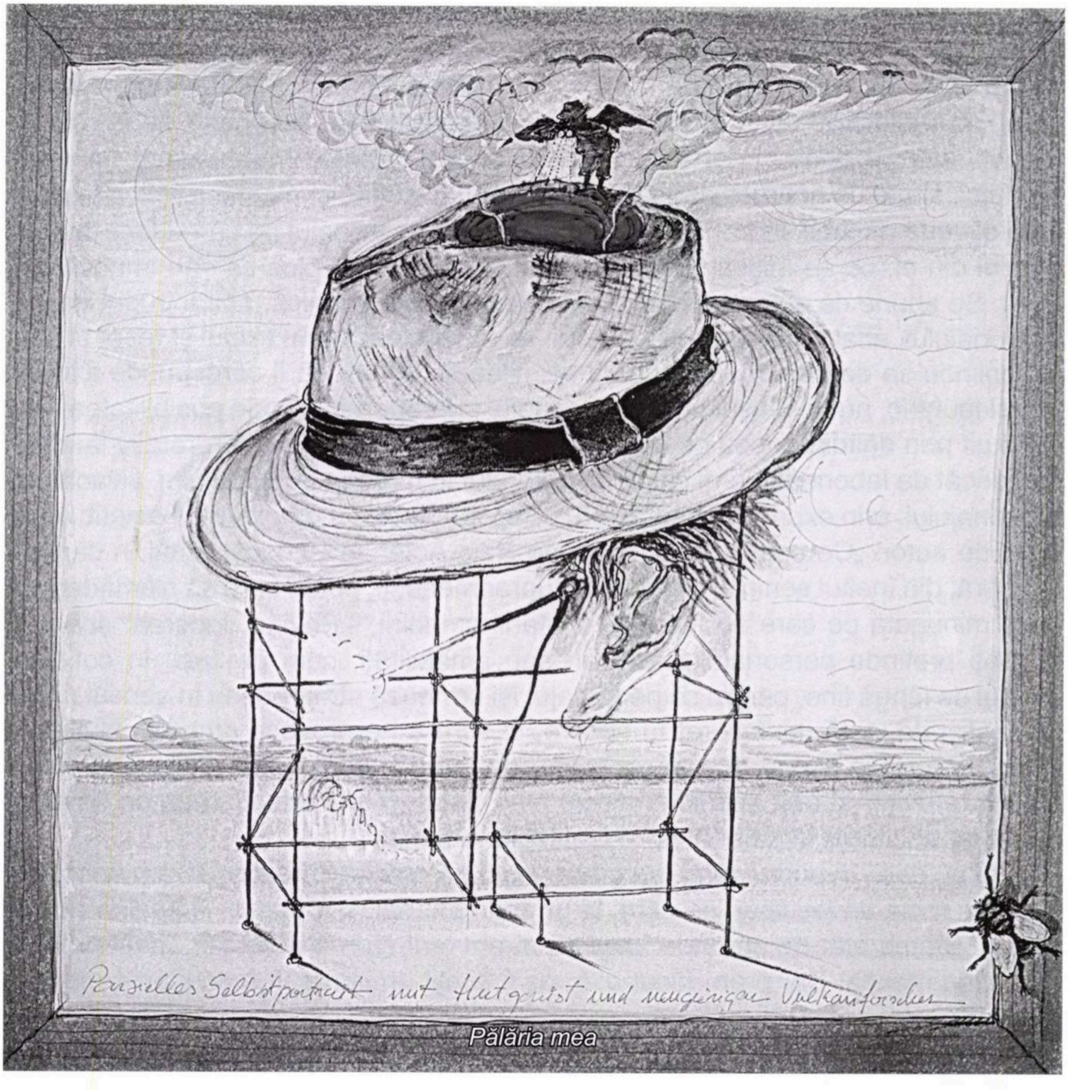
[2] Oltiţa Cîntec, *idem*, p. 75.

Dacă avem în vedere „monumentalitatea" scenografiei lui Helmut Stürmer, despre care vorbea regizorul Alexandru Dabija (fiind pentru el – prin contrast cu „minimalismul" său – argumentul unei colaborări reuşite) atunci vom ţine seama şi de „complexitatea controlată", definitorie în opinia lui George Banu. O monumentalitate, într-adevăr complexă, îşi impune echilibrul fragil, în compoziţii vădite sau discrete, subtile, în spaţializări dramatice diferit obţinute, între un aparent realism şi visul lucid.

Scenografia lui Helmut Stürmer aşteaptă încă să fie cercetată şi analizată.

---

[1] Andreea Dumitru, *idem*, p. 52.


Pinselles Selbstportrait mit Hutgeist und neugierigen Vulkanforscher

Pălăria mea

Nicolae HAVRILIUC

Despre scenă

Şederea, din întâmplare, în primul rând al gradenelor (de pe scena Operei Naţionale din Bucureşti), în FNT 2013, de unde am vizionat spectacolul ***Pescăruşul*** de A. P. Cehov (regia Yuri Kordonski, Teatrul German de Stat, Timişoara), deci aflat în proximitatea actorului şi-n atingere cu atmosfera de joc, mi-a creat posibilitatea unor reflecţii privind ludicul scenic, pe care le-am dezvoltat în textul ce urmează.

Pornind de la definiţia oferită de Victor Ion Popa, că „scena de teatru nu-i un aranjament frumos, ci unul *expresiv* pentru ceva anume“[1], ajungem la înţelesul că acest spaţiu de joc din vecinătatea spaţiului nostru de vieţuire nu-i un loc obişnuit şi, deci, nu suportă asemănare decât spre amuzamentul vorbelor. Iar dacă vrem să-l asemănăm cu o încăpere, V. I. Popa ne atenţionează că ar fi „camera cu trei pereţi“ aureolată de taină. Actorul care-şi pregăteşte rolul, fie acasă, fie în sala de repetiţii sau pe unde-l poartă inspiraţia, ştie câte greutăţi întâmpină şi, în ciuda efortului, simte un nefiresc apăsător. Abia intrat în scenă şi-n lumina reflectoarelor, actorul vede că totul se transformă în minune, iar personajul pe care-l face ia locul omului din el, ce se mişcă simplu, natural, fără nimic în plus ca să-i împovăreze fiinţa. Se spune că actorul dă socoteală pentru fapta scenică, adică trupul ireal al personajului, aflat în atingerea actorului, se reînfiinţează prin trupul şi respirul său. Apropiindu-se de personaj, actorul îl asimilează, pentru că îi corespunde fizionomic şi lăuntric, nu în sensul unei meşteşugite suprapuneri, ci prin posibilitatea de a fi dăltuit prin dăltuire, ceea ce duce la o extindere a spaţiului interpretativ lăuntric. Dar oricât de laborioasă ar fi cioplirea actorului în materia personajului, vivacitatea personajului, prin expresivitatea actorului, se datorează „complexului“ estetic organizat de autor. „Ce este actorul“ – spune Haig Acterian – „decât omul în care se coboară, din înaltul senin al gândurilor supraomeneşti, puteri care să plămădească viaţa minunată pe care au închipuit-o titanii omenirii.“[2] Privind „facerea“ scenică, nu poţi pretinde personajului favoruri sau amabilităţi, cum pretinzi, în cotidian, omului de lângă tine, pentru că personajul îşi urmează ritmarea, nu în sensul ritmului nostru de viaţă desfăşurat în neştire, ci spre a ne provoca ritmul în filiaţie cu ştirea. Actorul în scenă devine un centru de atracţie pentru spectator, prin chipul uman „reînviat“ şi trăit scenic printr-un plus de afect şi intelect, ceea ce face din personaj un unicat în galeria individualităţilor umane.

Aflat, deci, în primul rând, pe gradene, după cum am menţionat, am descoperit lângă mine un loc liber, pe care, la un moment dat, s-a aşezat *Arkadina* (Ioana Iacob). Stătea atât de aproape, deşi eu m-am ferit să n-o deranjez, încât puteam să-i ating mantia. Dar n-am făcut-o: m-aş fi simţit un intrus în haloul personajului.

---

[1] Victor Ion Popa, *Mic îndreptar de teatru*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 39.

[2] Haig Acterian, *Pretexte pentru o dramaturgie românească*, Bucureşti, Editura Vremea, 1936, p. 73.

Atunci m-am întrebat (aşa cum adeseori mă-ntreb) dacă se pot desprinde din experienţa scenică îndelungată a unor actori, precum Olga Tudorache, Mariana Mihuţ, Valeria Seciu, Cornelia Gheorghiu, ori Victor Rebengiuc, „tehnici" de interpretare spre se ajunge la o estetică a jocului... Ar fi un mod de coagulare a substanţei româneşti din ludicul scenic (adică procesul de creaţie scenică între actor şi personaj) sau de prindere a acestei substanţe în limitele-reper pentru viitori actori! „Tehnica" de joc trebuie descoperită, studiată, adică extrasă din perimetrul scenei, deci reînfiinţată prin rigorile discursului de specialitate, pentru a se ajunge la imaginea ei creată. Originalitatea (nelipsită de esenţele originare), trecută prin ambianţa unei spiritualităţi particulare, dar legată de ideile umanităţii văzută ca esenţă, placheză modelul unei „tehnici" de joc scenic. În cuprinsul unei istorii a teatrului românesc instituţionalizat, bicentenară la noi (în 2016), existenţa unui tratat de artă dramatică românească interpretativă ar îndreptăţi participarea teatrului românesc la crearea formelor şi esenţelor scenice mondiale.

Scena emană vrajă, fiind ocrotită de taina ce drămuieşte dramaticul. Înfruntarea dintre mamă şi fiu, adică dintre *Arkadina* şi *Kostea* (Horia Săvescu), este zdrobitoare; pe de o parte există nevoia de iubire a lui Kostea, drept nutriţie pentru înaintarea în timp, iar pe de altă parte există ego-ul nemăsurat al Arkadinei, conservând iubirea pentru nevoile ei stricte, nesocotind fiinţa căreia, odată, i-a dat viaţă. Cel care în adolescenţă şi-ntr-un timp al tinereţii a fost lipsit de iubirea părinţilor (prin îndelungata absenţă din viaţa sa) va intra în rătăcirile iubirii, dar va oferi iubire celorlalţi (lăsându-se fără apărare), până la sacrificiul de sine. Cu toate că inteligenţa îi luminează fiinţa, spre a-şi exersa rezervele de iubire, el se apropie de *Nina* (Olga Török). Refuzat de aceasta (cei doi „locuind" în contratimp), Kostea vede cât de prisos este el şi se sinucide.

Vraja, taina şi dramaticul sunt întreţinute în scenă prin legi. O nesocotire a legilor scenei ar spulbera jocul şi totul s-ar destrăma, lăsând zălog pentru a stinge vânzoleala din arlechin sau un element în balans din decor, pregătit să cadă fără să decadă. Şi de-am poposi un timp în imaginar, presupunând că s-ar produce o bulversare în scenă prin invazia unor forţe ostile jocului, din ambiţie, spectacolul n-ar înceta în totalitate, pentru că rămâne teatrul. A se deosebi *scena* de *teatru*. Scena e născută de actor, teatrul e făcut de public împreună cu actorul. *Pescăruşul* de la Teatrul German de Stat din Timişoara face legătură între scenă şi teatru, între actorul trimiţând în avanpost personajul şi privitorul devenit un element de transcendenţă prin personaj. Scena, indiferent de locul ei – fie la Bucureşti, Timişoara sau Iaşi, fie la Cluj-Napoca, Oradea, Chişinău sau Sibiu –", însoţeşte gestul cu tonul în cea mai deplină relaţionare a elementelor dramatice, spre farmecul tot mai misterios al ludicului, îndeajuns de lămurit pentru că este ocrotit de invizibil. „Suntem o ţară excepţional înzestrată pentru arta aceasta a scenei" – spunea V.I. Popa, în 1945 – „pe care am descoperit-o târziu şi greu. Ne trebuie doar inima, curajul şi cuminţenia să ascultăm porunca pe care ne-o dă destinul adevărat al teatrului românesc."[1]

---

[1] V. I. Popa, *op. cit.*, p. 48.

Doina MODOLA

Poemul buf al disperării („Elizaveta Bam")

Mărturisindu-şi „trădarea" în demersul punerii în scenă în raport cu textul originar al piesei lui **Daniil Harms**, ***Elizaveta Bam***, regizorul **Alexandru Tocilescu**, intelectual subţire şi rafinat stilist, îşi legitimează procedeul printr-o reflecţie critică integratoare. La aproape opt decenii de la scrierea piesei (care a fost jucată în 1928, la Casa Presei din Leningrad, în vreme ce premiera românească a fost în mai 2006), Alexandru Tocilescu, care are o pasiune aparte pentru avangardă şi pentru suprarealism, în special (o dovedeşte, între altele, modul magistral în care a montat *Poate, Eleonora*... de Gellu Naum, dar şi temeritatea cu care a înscenat *Bizarmonia* lui Nicolae Brînduş), îşi transformă spectacolul într-un eseu asupra dinamicii avangardelor, reconsiderându-le din perspectiva timpului, în elementele lor comune. Identifică, din perspectiva timpului, în creaţia lui Harms, dincolo de textele teoretice ale grupării „Oberiu", „elemente ale dadaismului, suprarealismului, ermetismului, constructivismului", considerând piesa „o lucrare care îngemănează stiluri şi estetici diferite, dar făcând parte din acelaşi mare fluviu al avangardei care s-a petrecut între anii '20 şi '30", realizând un inspirat raccourci cu postmodernismul şi păstrându-se, totuşi, într-o acurateţe stilistică ordonatoare.

Această optică globală, cu totul justificată retrospectiv, îl absolvă pe regizor de o obedienţă limitativă faţă de poetica grupării „Oberiu" (Asociaţia Artei Reale) din Leningrad (instituită în 1925, când Daniil Harms avea abia 20 de ani), lărgindu-i totodată câmpul de atac, libertatea mijloacelor şi a modalităţilor. El identifică acel eclectism care conferă oportunitate postmodernistă opţiunii repertoriale, învestind totodată simbolurile şi metaforele scenice cu o încărcătură referenţială de decenii.

Şi totuşi, în cuprinsul acestei sinteze, regizorul vizează armonia stilistică, nelăsându-se pradă unei eterogenităţi tautologice, care ar fi aruncat în haos spectacolul. El armonizează vizual punerea în scenă prin inspirata colaborare cu scenograful Dragoş Buhagiar, sub cupola suprarealismului anilor '30, folosindu-se de pasiunea obiectualistă a poeticii oberiuţilor şi învestind, adesea ironic, parodic şi ludic, un sens punctual elementelor de decor, devenite, în stil suprarealist, simboluri hazlii, cu o mare grijă pentru detaliul exact, revelator, naturalist şi expresiv.

Totodată, transformând textul în libret şi piesa într-o operă postmodernă, prin muzica compusă de Irinel Anghel, regizorul restituie coerenţa acţiunii, tot din perspectivă suprarealistă şi postmodernă. Prin raportare la destinul autorului şi la contextul scrierii teatrului, textul dobândeşte o explicaţie psihologică şi psihanalitică, fabula devenind evaziunea fiinţei în afara timpului, prin declanşarea imaginarului, sub imperiul fricii.

La jumătatea desfăşurării acţiunii, o intervenţie explicativă, de factură eseistică, despre frică, conferă la modul (aproape) serios cheia de lectură justificativă, istorizantă.

Jocul dezlănţuit de până atunci al obiectelor, eroilor, situaţiilor (re)capătă în această primă problematizare a fricii, inserată de regizor, substratul terifiant în faţa căruia Artistul îşi cucereşte măsura capacităţii de sublimare. Identificat cu propria

Crina MUREŞAN

sa protagonistă – „Elizaveta Bam sunt eu", ar putea spune Harms –, prin consecvenţa cu care s-a dedat jocului fanteziei, scriitorul a sfidat şi a ignorat cu bună ştiinţă primejdiile obtuzităţii, violenţei, războiului civil, înverşunatei dictaturi a proletariatului, Proletkultului agresiv şi uniformizant, terorii progresiv dezlănţuite şi nimicitoare. Daniil Harms (1905–1942), adevărat personaj tragic, a pierit în numele libertăţii artei, a individului şi a vieţii. A trăit fantast, elaborându-şi personajul real – Poetul nesupus, temerar până la inconştienţă, până la pierderea instinctului de conservare, afirmându-şi constant, obstinat, norma de viaţă – în pofida foamei, detenţiei, torturii, morţii. Gratuitatea pieirii lui din perspectiva mentalităţii omului comun, stăruinţa de a fi el însuşi, rebel fără violenţă, erou fără scut şi arme, cu pieptul gol, refugiat în imaginarul proliferant, în condiţii în care teroarea se afla la apogeul său, mai cumplită decât oricând, îi conferă, prin răsturnare, prin paroxismul excesului, incandescenţa martiriului. Daniil Harms este un martir al disidenţei artistului. Are strania aureolă mistică a sfinţilor morţi pentru credinţa lor, ucişi de gregaritatea, ignoranţa, cruzimea semenilor. Dar un sfânt semănând cu Don Quijote. Piesa constituie, în 1928, o bizară premoniţie, dar şi un scenariu urmat *ad litteram,* Daniil Harms trăindu-şi viaţa între arestări (prima în 1931, ultima în 1941, care s-a soldat cu moartea sa, la 2 februarie 1942), cu aceeaşi uimitoare capacitate de a se abstrage în fantezie şi în himere ca şi eroina sa. Şi tot aşa, va muri fără vină, pentru că aşa s-a decis din capul locului.

Spectacolul e deopotrivă un poem fantast şi o farsă tragicomică, un musical voios şi un paradoxal recviem, o retrospectivă cutremurătoare şi o eliberare prin deriziune. Un memento al absurdului şi o glumă luminoasă, o parodie scânteietoare cu substratul cel mai întunecat. Pentru că montarea izbuteşte să fie totodată frumoasă şi aparent inconsistentă, să bagatelizeze materia brutală, să o pulverizeze şi să o asaneze. Să denumească durerea şi să o spulbere cu un zâmbet. Să eschiveze reacţiile ferme, în jocul lor. Să instituie tragicul, vidându-l prin comic. O cutezătoare exorcizare a unei istorii – sperăm! – trecute.

Reconstituirea sensului e o ipoteză ţinând chiar de poetica grupului „Oberiu", care îşi propunea provocarea analitică a receptorului. Interpelarea şi intrigarea spectatorului erau de fapt somaţii pentru producerea de sens. Pentru implicarea în coproducerea spectacolului şi semioză. Aşa încât, în intervalul dintre cuvinte (replici) şi sens sau în relaţia lor reciprocă, regizorul induce viziunea, reflecţia, coeziunea şi pecetea stilistică, folosind aparenţa (vizualitatea) musical-urilor ruseşti, acele uimitoare montări cvasihollywoodiene, cu actriţe elegante, stilate, frumoase, adevărate stele, cu totul incongruente cu lumea şepcilor leniniste, a rubăştilor soioase, a mantalelor, cizmelor, pufoaicelor.

În permanenţă, spectacolul estetizează eseismul teoretic, reflecţia metateatrală şi metaartistică, marcând-o, explorând-o şi exploatând-o ludic. Dar, mai cu seamă, estetizează până la mântuire problematica extrem de gravă, realizând poate cea mai neobişnuită insolitare tonală. Şi respectând, astfel, printr-o fidelitate extrem de rafinată, coordonatele poetice ale futurismului rus, în versiunea „Oberiu".

Convertirea scenariului într-o operă se slujeşte de calităţile postmodernismului muzical, eclectic şi parodic el însuşi, învestind cu sens – adesea ca o îngânare clovnescă sau ca o persiflare bufă – secvenţele de joc cu limbajul, deconstruirea lexicală, fonetică, sonoră, proprie oberiuţilor, dar şi postmodernilor. Relaţia cu dadaismul şi cu absurdul postbelic este marcată şi parodiată muzical, slujindu-se de citatele juxtapuse şi prelucrate cu un infantilism premeditat, rezultat din aceeaşi solidarizare cu poetica oberiuţilor. Cântul, aşa cum mizaseră deopotrivă regizorul

Crina MUREŞAN şi Mihai CONSTANTIN

Vlad IVANOV şi Crina MUREŞAN

şi compozitoarea, face mai accesibilă şi mai flexibilă modalitatea de interpretare. Elitismul originar (în fond, în ciuda declaraţiilor, poeţii grupului „Oberiu" mergeau în întâmpinarea oamenilor, ieşeau în stradă, încercau să-i atragă) s-a convertit astăzi într-o rapidă diseminare, într-o deschidere spre marele public. Ceea ce altădată răzbătea cu greu e astăzi repede asimilat. Iar procedura postmodernă are în vedere întotdeauna diversitatea spectatorilor, adresându-li-se pe mai multe canale şi la diverse nivele.

Spectacolul lui Alexandru Tocilescu este deopotrivă un spectacol despre istorie şi despre avangardă, o viziune asupra epocilor, stilurilor, politicii, vitregiilor istoriei. Totul, însă, integrat într-o viziune armonioasă, agreabilă, nostalgică, seducătoare. Întreg spectacolul se bizuie pe paradoxie.

Este uimitoare această avangardă rusă, născută în cele mai neprielnice timpuri, sub cele mai nefaste zodii, persistentă în ciuda tuturor persecuţiilor şi spulberată de cele mai crude şi absurde represalii. Cu atât mai mult cu cât, la prima vedere, nu avea de apărat decât propria ei existenţă – himerică, diafană, eroic gratuită. Libertatea inocentă, încăpăţânată şi dramatică prin pacifismul ei idealist, în vremuri de mare ură şi adversitate a taberelor. Şi totuşi, ea este ultima redută a afirmării drepturilor omului, a libertăţii sale individuale şi spirituale, a existenţei sale ca entitate personală definită, unică, irepetabilă, tolerantă şi creatoare, paşnică şi viguroasă. Iar persistenţa acestui bastion a fost surprinzătoare.

„Nu cunosc scriitor mai înfiorător decât elegant-ironicul Harms. Arma lui mortală este cinismul inocent al unui înger (în tot cazul, al unui extraterestru), şocat de stupizenia rudimentară a alcătuirii omului" – spunea Max Frei.

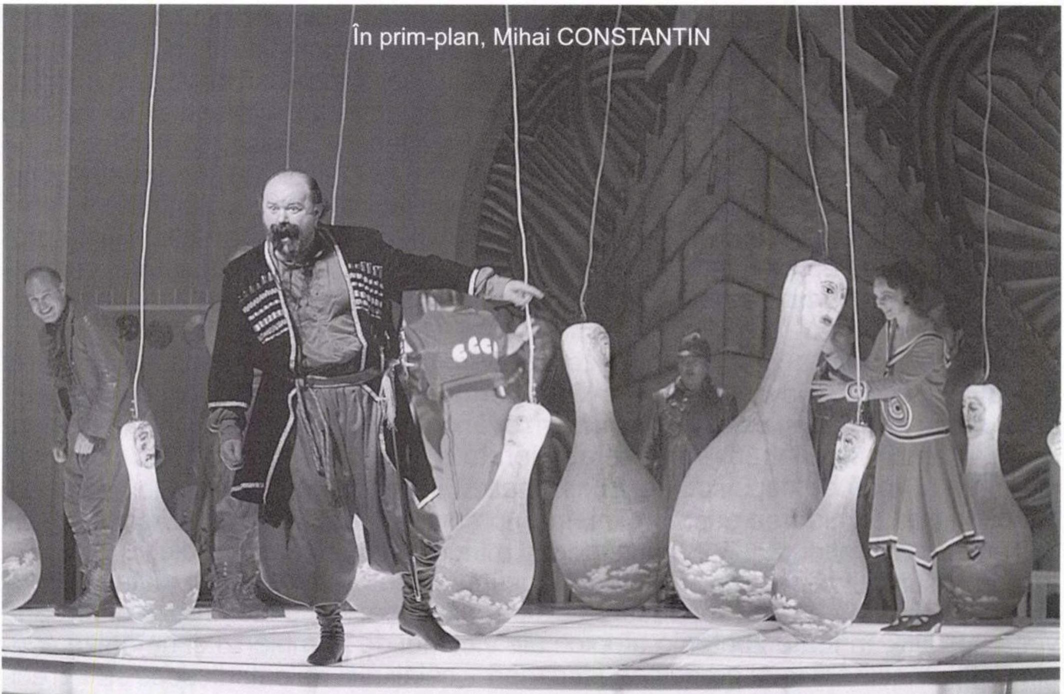
„Harms nu creează artă, ci este el însuşi artă" – afirma confratele său Aleksandr Vvedenski, membru al grupării „Oberiu"; „principiul pentru el nu a fost arta, ci viaţa: să-şi facă viaţa ca artă". Este vorba, aşadar, de o categorie nu estetică, ci existenţială. Sau poate – am zice noi – de un „estetism existenţial". Se comporta ca un *dandy.* Îşi îngăduia să fie, stăruia să fie, *snobul* unor vremuri criminale şi confuze, în care luxul spiritual, gratuitatea ostentativă se plăteau cu viaţa.

Interesat – după propria mărturisire – doar „de ceea ce nu are niciun sens practic", de manifestarea absurdă a vieţii, Daniil Harms reuşeşte, într-adevăr, uimitor, să provoace destinul, atunci când lumea pleca fruntea ascunzându-se, dedublându-se, încercând să se salveze, dacă nu lupta efectiv cu răul, într-una dintre taberele violente care au scindat lumea.

Într-o serată literară a grupării „Oberiu" a fost jucată şi piesa *Elizaveta Bam,* în ianuarie 1928, stârnind scandal în toată presa sovietică, care a caracterizat-o drept „un haos franc, împins până la cinism, din care nimeni nu a înţeles o boabă". De altfel, este destul de limpede în piesă „un protest împotriva dictaturii proletariatului" şi,chiar dacă nu e vorba de „poezia duşmanului de clasă", ea aparţine într-adevăr unui „străin" contextului artistic în care trăia.

Există o afinitate adâncă între dramaturg şi regizor, Alexandru Tocilescu – păstrând proporţiile – fiind el însuşi un frondeur, cu aspect de hippy în tinereţea sa (prin anii '70), o figură aparte ca apariţie, original şi nesupus, nerespectând rigorile disciplinei, citind enorm, la curent cu arta occidentală şi rusă, jovial şi şfichiuitor, inteligent şi abil. Tocilescu se pricepea să fie totodată spontan, îndrăzneţ, caustic şi şarmant, să-şi facă acceptată cerbicia, să-şi impună legea, să sfideze ordinea, să neliniştească şi să încânte. În toată cariera sa, Alexandru Tocilescu a ştiut să eschiveze intransigenţele ideologice şi compromisurile, să-şi facă din râs un scut

Scenă din spectacol



În prim-plan, Mihai CONSTANTIN

şi un aliat redutabil, în viaţă şi pe scenă, impunându-şi spiritul original, estetizant şi zeflemist, prelungind cumva pe cont propriu scurtul răstimp de relativă relaxare ideologică în care şi-a început cariera regizorală.

Rechizitoriul său anticomunist înscrie după 1989 câteva spectacole de diferite tonalităţi, de la înverşunarea pamfletară la satira groasă, care nu îi ocoleşte pe bravii succesori postdecembrişti (*O zi din viaţa lui Ceauşescu, Comedie roşie, O scrisoare pierdută*). Cu *Elizaveta Bam,* regizorul estetizează satira, încărcând-o cu disocieri fine, arătându-şi preţuirea pentru valorile autentice ale Rusiei dintotdeauna, ca şi cu condamnarea acidă, descalificarea a tot ce a însemnat aberaţie istorică. Tonalitatea, consecvenţa, ironia cu care o face este uluitoare. Ca o exorcizare totală, un moment al revanşei graţioase, până la simulată frivolitate.

Semiotica spectacolului este elaborată, subţire, aluzivă. Discursul uşuratic, lejer, zglobiu vorbeşte cu năduf izbăvit despre absurd, nedreptate, suferinţă, moarte. Sarcasmul, durerea, tragismul s-au limpezit în propria lor calcinare, în pulverizarea şi sfidarea ororii. Dar nu în uitarea ei.

Această glumă enormă, deşucheată, trăsnită e un memento al ororii, al urgiei ce ne-a vampirizat fiinţele şi ne-a exterminat antecesorii, mutilându-ne pe noi înşine, decerebrându-ne şi extirpându-ne voinţa.

Textul spectacolului, sintetic, absurd, pare un arc peste timp. Acelaşi stil concis, emblematic, solicitând spectacular deschidere sinestezică, arhitectonică laborioasă, invenţie imagistică, joc emblematic al echivalenţelor senzoriale, iconice, reprezentative. Un joc elaborat între contingentul simbolului şi deschiderea sa cuprinzătoare, între viaţa cea mai pulsatorie, vie, şi forma înalt semnificantă. Un joc comic prin însăşi această navigare între contrarii.

Epopeea fantastă începe cu arestarea absurdă a *Elizavetei Bam* şi sfârşeşte cu execuţia ei – momente extreme, între care eroina se sublimează în fantasme. Produs al unei eredităţi simbolice ce reuneşte epoci istorice diferite, din tată cazac de pe Don şi mamă sportivă, multiplu medaliată şi sârguincioasă delatoare (biografia personajelor, ca şi figurarea lor vizuală, e invenţia lui Alexandru Tocilescu), Elizaveta Bam e altoiul neviabil al unei lumi tradiţionale, uriaşe, copleşitoare, pe care regizorul o reduce la câteva tipuri generice: rusul (cazacul) exponenţial, purtător al tradiţiei, istoriei, forţei, primitivităţii viguroase, care (după cum bine se ştie) a constituit o forţă în vremurile tulburi ale revoluţiei – forţa antisovietică, Rusia profundă – şi Mama eroinei, artefactul omului nou, uniformizat, lipsit de minte, competitiv şi voios, mulţumit cu ce i se dă şi capabil – în depersonalizarea lui – de performanţe neobişnuite.

Reprezentanţi ai mecanismelor terorii, *Nikolai Petrovici* (Şerban Celea) şi *Ivan Ivanovici* (Vlad Ivanov) închipuie în întruparea lor scenică torţionari de operetă: unul, călău inflexibil şi celălalt, mai uman, având reziduuri de simţire – sau mimându-le –, ambii înmuiaţi însă în pasta colorată a comicului savuros. Cu obstinată stăruinţă şi lipsă de conştiinţă, ei coordonează în reprize prinderea, demascarea, sancţionarea, lichidarea duşmanului, într-un cuplu pregătit pe toate registrele – al bonomiei, ca şi al durităţii –, aruncându-şi mingi şi simulând contradicţii.

În răstimpul clipei tragice, în care destinul absurd năvăleşte şi distruge viaţa eroinei, între arestarea şi conducerea ei spre execuţie, se concentrează o întreagă viaţă netrăită, în toate zbaterile utopice ale victimei de a îmblânzi şi umaniza evenimentul. Victimă a unei grosolane înscenări – călăii nici nu catadicsesc să-i precizeze vina (e criminală fără crimă) şi nici să-i simuleze un proces sau o judecată –, Elizaveta Bam se va topi în moarte.

Vlad IVANOV, Crina MUREŞAN, Şerban CELEA şi Virginia MIREA

Crina MUREŞAN, Irina PETRESCU şi Vlad IVANOV

Cu totul paradoxală şi cuceritoare, în spiritul lui Alexandru Tocilescu afin cu Daniil Harms, este tonalitatea parodică şi burlescă în care se petrece spectacolul. Nimic din tragismul apăsător, sufocant, aneantizator al realităţii istorice nu pare să răzbată în musical-ul vesel, scânteietor, foarte însufleţit, care se desfăşoară pe scenă. Şi totuşi, intriga nu e decât derularea ameţitoare, hărţuită, a formelor fricii sublimate. Fiinţa fragilă a acuzatei se refugiază în fantezie, groaza ei în faţa torţionarilor sublimează în bufonadă. Îi „îmblânzeşte" mental, fantezist, ficţional, iraţional, subconştient, umanizându-i, conferindu-le o faţă umană, prin toate formele comicului. Râsul îşi demonstrează capacităţile magice de transfigurare, pe o scală de la voioşia pură la grotescul cel mai năstruşnic, adăstând paradoxal în zonele ludice, în condiţiile extremei primejdii. Tragicul pieirii fiinţei se purifică, se luminează, surprinzătoarea ei capacitate angelică cu care îşi riscă, şi de fapt, îşi joacă instinctul de conservare, anulându-l mortal. În continua eschivă, în reflexul ei de negare a realităţii, a evidenţelor ei urâte, violente, meschine, făptura umană „bate" realitatea prin iraţionalul ei candid, lipsit de capacitatea de apărare. Materialitatea primitivă, sordidă, se destramă, îşi pierde consistenţa sub simţurile noastre. Să fie candoare, acest refuz de a accepta, de a *vedea,* de a integra evidenţa? Sau un mod sublim de a-şi impune legea personală, propria realitate, un fel de sanctificare printr-un martiriu? Acest mod de a scoate limba călăilor, de a se strâmba copilăreşte la ei, în faţa lor, în ciuda consecinţelor, este un mod de a-şi afirma libertatea cu orice preţ, un mod de a-i nega şi de a-şi impune, cu preţul pieirii, valorile.

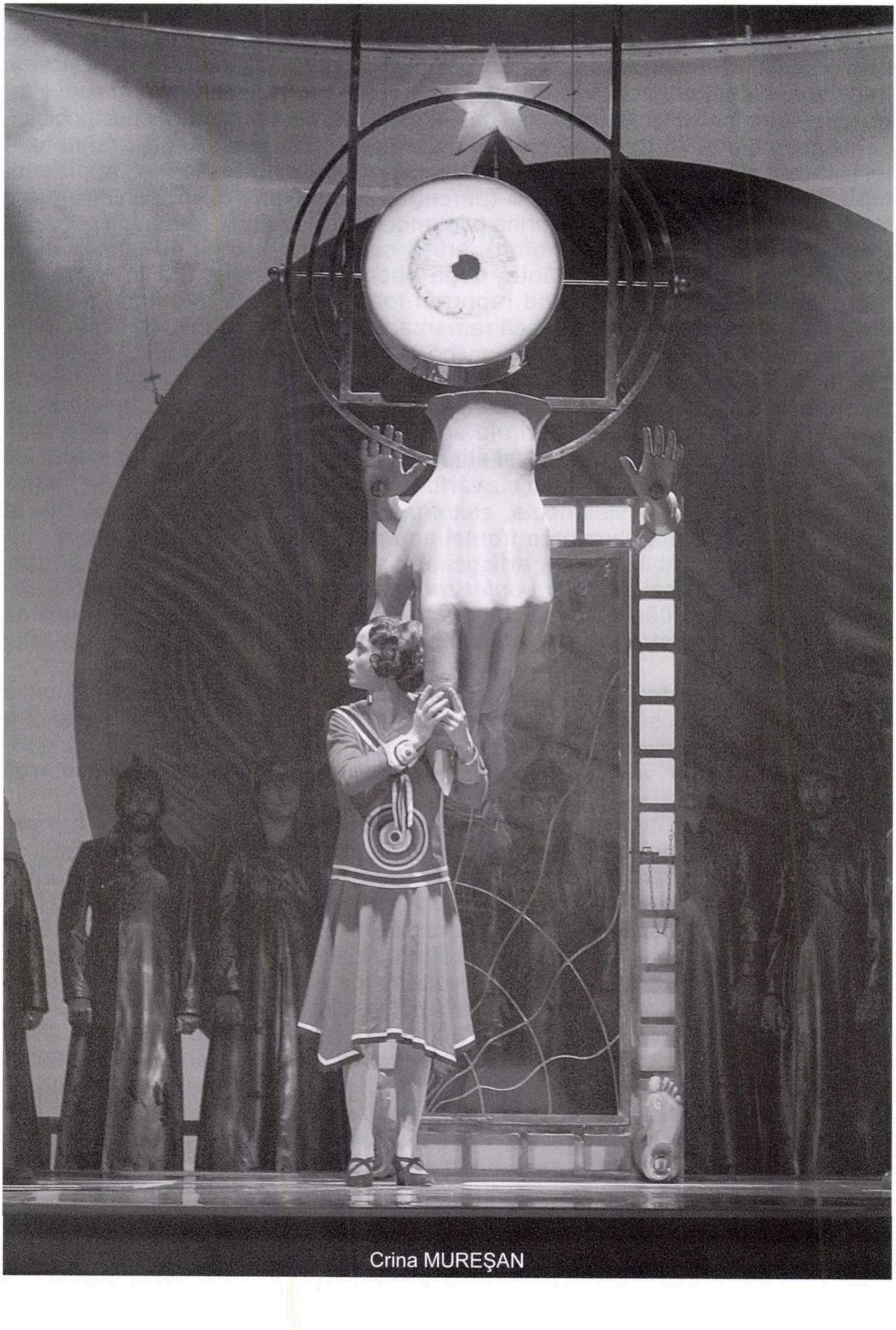
Opera bufă semnată de Irinel Anghel e deopotrivă muzica pe care se desfăşoară acţiunea, termen în conflict, element activ, personaj (personaje) intrate în coliziune. Ancadramentul instituie secvenţe de teatru instrumental, fiecare dintre instrumentiştii înşiruiţi pe margini, în scenă, intrând într-un raport personalizat cu instrumentul (instrumentele) pe care cântă.

Irinel Anghel, compozitoarea, care la data scrierii muzicii avea vârsta la care Daniil Harms a murit, face parte din elita muzicii tinere româneşti actuale. Doctor în muzică, autoare printre altele a cărţii *Orientări, direcţii, curente în muzica românească din a doua jumătate a secolului XX*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1997, director artistic al ansamblului „Pro Contemporania", membră a grupului de improvizatori „Tree Sound", ea obţinuse, la vremea premierei spectacolului – aşa cum aflăm din programul de sală –, numeroase distincţii.[1] Postmodernistă într-o manieră personală, „suprarealistă, onirică", muzica ei vizează complexitatea, cu mai multe niveluri perceptive datorate polimuzicilor (muzicilor suprapuse), metastilismului.

Colaborarea ei cu regizorul Alexandru Tocilescu are aşadar fundamentul unei confinităţi spirituale şi se exersează pe un material organic asumat, pe colaje de citate melodice grimasate, caricaturizate, slujind un dialog muzicalizat, burlesc, cântată aşa cum unii copii, abia începând să vorbească, se exprimă spontan, ca la operă, lungind cuvintele, vocalele, silabele şi potrivindu-le stângaci pe melodia inventată sau reluată.

---

[1] Printre care: Premiul I la Concursul Naţional de Creaţie organizat de Radiodifuziunea Română (ediţia I, 1998), Premiul UCMR (1998, 1999, 2002, 2004), Premiul „George Enescu" al Academiei Române (1999), Premiul „Uchimura" (UNESCO) pentru muzică de teatru (2002), Internaţional New Music Consortium Award (2003) şi granturi din partea „Pépinières Européennes pour Jeunes Artistes" şi a Comunităţii Belgiene Franceze, New York University, ca şi din partea Fundaţiei Culturale „Siemens". Lucrările sale au fost cântate în S.U.A., Japonia, Israel, Pakistan şi în Europa (Polonia, Austria, Germania, Franţa, Belgia, Elveţia, Italia, Olanda).



Crina MUREŞAN

Amalgam de ritmuri de tango, de muzică *début de siècle,* de muzica „anilor nebuni", Prokofiev şi Şostakovici, rock, muzică asiatică etc., ca un carusel de sonorităţi şi de glume, ce animă amalgamul pestriţ al lumii, cu torţionari prosperi, victime fragede şi cerşetori din *Marile speranţe*... năruite, predestinate exterminării istorice, partitura însăşi alcătuieşte sistemul circulator şi coordonator al spectacolului.

Ansamblul „Pro Contemporania" este alcătuit din Irinel Anghel (sintetizator), care îl şi dirijează, aproape insesizabil, Andrei Kivu (violoncel, acordeon, tubă, trompetă), Andrei Marcovici (percuţie), Sorin Romanescu (chitară electrică, chitară acustică), Virgil Oprina (violoncel), Constantin Ciornenchi (vioară), Cristian Bulgaru (clarinet, saxofon), artişti care s-au dovedit nu numai excelenţi muzicieni, capabili să cânte, după necesităţi, la două-trei instrumente, dar şi actori înnăscuţi, stabilind raporturi teatrale cu instrumentele, mânuindu-le cu o dexteritate actoricească remarcabilă, ca pe fiinţe însufleţite, şi însoţind continuu discursul scenic cu un *comentariu* muzical parodic, persiflant, zeflemist, uneori cu intervenţii verbale şi interjecţii. Cu costumaţia lor boemă şi totodată alb strălucitoare, cu pălăriile lor hoaţe (un soi de meloane albe), ei sunt rânduiţi pe cele două laturi ale scenei, ancadrament viu, discret şi vioi, intervenind în răstimpuri gestual şi atitudinal. Până şi ştimele şi suporturile lor sunt fantaste, ca şi botinele lor cu vârfuri colorate, ca şi mulţimea de instrumente, mari şi mici – violoncele, saxofoane, tromboane –, cu boxele lor şi instalaţiile electronice, luminate frontal sau detaşându-se contre-jour pe fondul culiselor albe. Abilitatea lor artistică şi preţiozitatea lor vestimentară încadrează scena cu acel *dandysm estetizant* care desfide lumea grosieră, dureroasă, brutală, scăldând-o într-o poezie zadarnică, moşind visul într-o sublimă inconştienţă autodistrugătoare, sinucigaşă. Într-un idealism superb, cu totul fără apărare.

Spectacolul se desfăşoară astfel în planuri concentrice, care se cuprind unele în altele şi a căror ţesătură şi întindere o scaldă şi o nutreşte muzica. Decorul e deopotrivă material şi uman, căci scenografia cuprinde obiecte şi oameni, interpreţii înşişi fiind decor vorbitor, cântător, mişcător, într-o fermecătoare dinamică coregrafic-muzicală.

Trupa de soldaţi de bronz pare desprinsă dintr-un basorelief triumfal al Armatei Roşii (aşa cum se puteau vedea prin parcurile româneşti, până nu demult), cu echipamentul de rigoare, stea în frunte şi vioiciune cazonă, oricând gata să sară în cizme (bocanci) la atac, voioşi, sănătoşi, patriotici şi eroici, tropăind glorios în fundal şi la rampă, mărşăluind harnic în apărarea Revoluţiei şi a Comunismului. Este excelent personajul colectiv în *Elizaveta Bam*: glorioasa armată sovietică însăşi şi sistemul opresiv în varianta lui bufă. Desprinşi parcă din efigia din fundal, de la poalele zidului-navă, construcţie a socialismului victorios şi invadant, reprezentanţii şi uneltele redutabilei forţe opresoare a totalitarismului sunt o adunătură săltăreaţă şi nătângă de soldăţei de bronz, cu şepci cu urechi clăpăuge, care aleargă cu paşi finali de cazacioc şi intervin trăsnit în acţiune. Picotind în fundal, în gregară stare de prostraţie, sau dezmeticindu-se brusc, la apel, se avântă în acţiune fără a sta pe gânduri. Un comic al diminuării, al caricaturii bonome şi deriziunii descalifică mucalit marea putere militară, ca şi măreţia ei eroică, multiplicată obsesiv în monumente statuare şi basoreliefuri.

Nimic din presiunea înspăimântătoare şi nimicitoare a realităţii nu răzbate în intervenţiile năstruşnice ale soldaţilor, spulberate de forţa asanatoare a artei. Muzica, mişcarea, atitudinea, vocile, paşii, toate au operat o funcţie subtil

Vlad IVANOV, Crina MUREŞAN şi Şerban CELEA

Scenă din spectacol

caricaturală, în care teroarea în curs e epurată de înverşunare, de forţa ei distrugătoare. Laitmotivul care îi introduce de fiecare dată – impunătorul imn sovietic – se converteşte într-o reminiscenţă bufă, în acorduri parodice destrămate şi descendente, în care prestigiul, ameninţarea, veleităţile imperialiste devin o glumă răsuflată, maimuţărite cu o grimasă sonoră. Măreţia redutabilă se transformă în propria ei caricatură, fără nicio crispare, fără nicio tuşă tendenţioasă. Bufonada îşi păstrează toată lejeritatea, toată relaxarea bagatelei şi bagatelizării. O mare revanşă spirituală a unei cumplite apăsări de aproape un veac, ale cărei ameninţări sunt departe de a se fi risipit cu totul.

Corul „Accoustic“ dirijat de Daniel Jinga îşi aliniază în efigie *tenorii* (Doru Fieraru, Laurenţiu Constantin, Florian Costea, Adrian Ilie, Teodor Ilincăi, Cosmin Guţă), *baritonii* (Constantin Rudolf Cocris, Emil Mincu, Bogdan Andronache) şi *başii* (Sorin Georgescu, Alexandru Damian, Radu Pintilie) sau îi împinge la înaintare, în spirit ludic, înveselind episoadele cu intervenţiile colective, cântate buf şi abil modulate scenic, pentru a-i retrage din nou, periodic, în efigie.

Urmărind discursul muzical liber şi asociativ, coregrafia Andreei Duţă traversează în devălmăşie cazaciocul, stepul, valsul, cancanul, tangoul, parodia baletului clasic (protagonista simulează moartea lebedei, pe o muzică ce-l parafrazează pe Ceaikovski), charlestonul, boogie etc., într-un iureş seducător şi fantezist. Dinamică, exotică, susţinută, extrem de fluentă şi inspirată în fragmentarismul ei fantezist, mişcarea conţine şi prelucrează gestualitatea caracterizantă, perfect definitorie psihologic şi situaţional, postùrile şi atitudinile sintetice, pozele. O excepţională armonie a mişcării – uneori simplă, alteori elaborată –, care-i eliberează şi îi călăuzeşte ferm pe actori, declanşându-le şi perfecţionându-le senzaţionala înzestrare nativă.

Întregul spectacol se transformă în perimetrul unei eliberări, în care energiile se aliază şi se susţin reciproc, purificând şi exorcizând spectatorul şi scena, deopotrivă. Oferă tuturor bucuria de a se despărţi râzând de tragedie, de trecut, de referinţa absurdă, iraţională, de neocolit.

Alexandru Tocilescu s-a întrecut pe sine în *Elizaveta Bam*. A riscat şi a creat ceva unic.

Decorul lui Dragoş Buhagiar e ceva între o corabie a nebunilor avându-i drept timonier pe Elizaveta Bam, drept marinari pe intruşii care îi invadează casa şi drept pasageri o lume fantastă de manechine. Interiorul e marcat de o uşă cu sticla spartă, în timp ce mobila însăşi se umanizează, scoţând mâini şi picioare cu care încearcă să apere făptura omenească, să ţină piept asediului. În loc de mobilier, un ou-fotoliu, în care eroina încearcă să se adăpostească în clipe de izbelişte, sau un ochi înspăimântător, albastru, veşnic vigilent, care se va dovedi o armă ucigaşă, un tun de execuţie în lanţ. Deasupra, incriminatoare, inchizitorială, mâna cu degetul întins în jos al divinităţii absolute – Revoluţia! – coborând din cer, acuzând tot şi toate, decizând inflexibil exterminarea nesupuşilor. Mâna imensă căreia îi aparţine este ea însăşi o relicvă uriaşă, vag religioasă şi mortificată.

Toate obiectele au o viaţă *suprarealistă:* chiar neglijent trântite în perimetru, se demască drept coalizate în vederea exterminării în masă. De la efigia navă-zid, năvălită în fundal, totul e încredinţat să semnifice contextul istoric în decorul lui Dragoş Buhagiar. Noua ipostaziere a sabiei lui Damocles, în versiune de parodie orwelliană – Ochiul divin al Marelui Frate atotputernic, atotprezent şi atoatevăzător –, veghează pretutindeni. Tunul-ochi, injectat cu sânge, dihanie ciudată, cu arterele şi nervii răsuciţi ca şerpii Gorgonei şi ca firele stinghere ale unui umanoid

Mihai CONSTANTIN

Şerban CELEA şi Mihai CONSTANTIN

fioros ce se iţeşte în scenă, comic, grotesc şi ucigaş, toate stârnesc râsul şi neliniştea, într-o combinaţie neaşteptată. Elizaveta Bam doarme într-un ou, copiii lui Ivan Ivanovici coboară ca popicele din podul scenei şi, luminaţi pe dinăuntru, sunt matrioşce cu ochi şi norişori. Instalaţiile şi maşinile sunt dadaiste: bizarul violoncel intrat în scenă pe o roată de bicicletă, în costumul său vărgat alb-negru, imensa coadă de păun, în care vor bate în talgere eroi.

Excelent, debutul spectacolului, când, în faţa scenei, mânuind îndrăcit chitara acustică, Sorin Romanescu umple sala cu decibelii imnului sovietic, în timp ce Lenin, într-o imensă caricatură animată, proiectată pe o cortinetă-ecran (lighting design: Dragoş Buhagiar şi Sorin Vintilă), ţine un discurs înflăcărat maselor. Se imprimă astfel scala ludică şi acidă a tonalităţii, în care sarcasmul va diminua treptat, acoperit de spuma jocului (in)ofensiv, din ce în ce mai însufleţit, mai absorbit în sine şi în veselia sa mântuitoare. E ca un traseu iniţiatic al spiritualităţii şi dematerializării, al retragerii fiinţei din faţa tăvălugului istoriei.

Integrarea expresiei muzicale a desăvârşit actori cu daruri multiple, până atunci latente, căci atât protagonista, Crina Mureşan, cât şi Vlad Ivanov şi Şerban Celea, Mihai Constantin şi Virginia Mirea (necunoscând nici măcar notele) au dezvăluit aptitudini vocale şi dinamice ţinând de *musical*. Ei vădesc mobilitate corporală şi capacitate vocală, împletesc declamaţia, mişcarea, mimica şi gestul, într-o expresivitate dinamică, de mare plasticitate. Cu o specială prospeţime şi dulceaţă, Crina Mureşan are inocenţa şi drăgălăşenia eroinei, puritatea ei nedezminţită, comicul îndrăzneţ al inconştienţei şi al înăbuşirii fricii. Sprintenă, cu chipul ei candid şi ochii albaştri, oarecum prea mari în orbitele lor, mistuiţi de un foc interior, Crina Mureşan are o vulnerabilitate emoţionantă şi o gingăşie aparte. Delicată şi vioaie, dinamică şi mobilă, cântă şi dansează pe buza prăpastiei, cu o dăruire totală, necondiţionată, cheltuindu-se şi arzând fără rest. Rochiţa de marinar, roşie, având ca decor central un cerc ca o ţintă, pe plex, pe mâneci, pretutindeni, adună în stilul ei ceva între uniforma de şcolăriţă (sau de grădiniţă), ideea de a naviga în derivă pe valurile vieţii (adesea reluată în *puzzle*-ul muzical) şi de a se juca veşnic. Capacitatea de a se avânta în absolut şi de a înlocui durata cu clipa eternă pare calitatea cea mai preţioasă a eroinei – *alter ego* al dramaturgului – şi a interpretei însăşi. Este încântătoare înzestrarea muzicală a actriţei, uşurinţa cu care cântă şi graţia cu care dansează. Dramatismul implicit al situaţiilor, decuparea lor fermă, substratul tensional şi rezolvarea în persiflare sunt exprimate cu o mare precizie a dozării şi o cuceritoare investiţie emoţională.

Mustos comică este apariţia lui Mihai Constantin (*Tatăl*), cazac de basm popular, pierdut sub căciula imensă (nu i se văd deloc ochii şi aproape că îi dispare faţa, sub blana în expansiune) şi mustaţa fioroasă, pleoştită până pe piept. Numai vocea puternică răzbate tunătoare de sub costumul invadant, cu rubaşcă roşie şi tunică albastră lucitoare. Întreg personajul e un costum uriaş, animat, cu însemne războinice şi carnavaleşti, înarmat cu sabie şi autoritate de desene animate. Acelaşi duh vesel, nonconformist şi jucăuş îl însufleţeşte buf pe tatăl fioros şi neputincios al Elizavetei, care *asistă* în fapt, fără să conteze, ca un trecut faimos şi fără rost, şi ca o opoziţie prezentă, dar redusă la tăcere, la neputinţă, de excesele puterii sovietice. Defilează absurd, inexplicabil, milităros, prin spatele scenei sau trece aiurea, inexplicabil, intervenind fără succes în acţiune. Dar nu renunţă o clipă la prestigiul său de operetă. Un Taras Bulba dintr-o farsă cu proşti, bonom, grobian şi băutor de vodcă. Actorul îi dezvăluie cu toată bucuria comică caricatura enormă, jucându-se triumfal şi umflându-l în pene.

Dacă Tatăl reprezintă gloria militară, Mama Elizavetei figurează, în interpretarea Virginiei Mirea, gloria ei sportivă. Indubitabile amândouă, aceste primate prestigioase, din vremurile de faimă politică, se prezintă în ipostaza lor caricaturală, stârnind ilaritate, o voioşie instantanee, explozivă, la simpla apariţie. În trening roşu, cu nenumărate medalii mari de aur pe piept, stângace şi lipsită de şic, în ţinuta ei modestă, care-i subliniază robusteţea frustă şi uşoara supraponderalitate, coafura nepotrivită (încremenită într-o tinereţe glorioasă) şi ghetele înalte, pe glezne, actriţa îi conferă personajului aspectul unei sovhoznice travestite, silitoare şi conformiste, pătrunsă de menirea ei de a-şi reprezenta cu cinste patria uriaşă şi de neînvins. Ca şi intrările şi intervenţiile ei de cântăreaţă înverşunată, aceste apariţii conţin o energie comică stenică şi concentrată, alcătuind în distribuţia diversă un contrapunct izbutit.

În aceeaşi tonalitate a convingerii pline de elan, Vlad Ivanov creează *Agentul*, Executantul opresiunii revoluţionare. Ivan Ivanovici e un erou fără teamă şi prihană, un familist care îşi adoră copiii, face mulţi şi rezistenţi, şi îşi execută ordinele cu acelaşi elan revoluţionar. Eroul are în interpretul său un purtător de cuvânt convins, dăruit, care se investeşte în comic prin dăruire extremă. Cântă şi dansează cu o energie explozivă şi cu o mare precizie a desenului. Fiecare gest, fiecare atitudine, fiecare fandare ori piruetă sunt de o fermă decupare şi execuţie, în această evoluţie mereu intensă.

Dar Executantul nu poate exista fără un Superior, fără un Sergent, fără o ierarhie militară – cu structurile ei suprapuse – al cărei exponent îl întruchipează Şerban Cellea, în Piotr Nikolaevici. Abia un sergent în acest complicat sistem al terorii, eroul devine un rol parodic în interpretarea actorului, cu toată emfaza vocii sale de bas şi prestanţa cazonă de Moş Teacă. Veşnicul Il Capitano, succesor al Soldatului Fanfaron, se întoarce la postura lui atemporală, în haina sa lustruită, de fercheş comisar al poporului. Poartă în ţinuta sa de piele eleganţa vetustă a timpurilor de altădată, dar, militar de carieră, ştie că autoritatea fioroasă este arma sa.

Din când în când, vechea Rusie, aceea pe care o iubim cu toţii pentru istoria şi creaţia ei, pentru spaţiile nesfârşite (chiar dacă l-a inventat pe Petru I şi, cu el, tot spiritul imperialist şi expansionist), bântuie prin scenă sub chipul Cerşetoarei, ca rupt din Marile Speranţe. Imagine emblematică a nobilei declasate şi decrepite, ea imploră pomană şi indulgenţă de la tovarăşi, pentru a putea supravieţui. Cu vocaţia ei de mare artistă, Irina Petrescu dă un suflu aparte acestei prezenţe, în care se împleteşte grotescul cu sublimul, concentrând în apariţia nepotrivită, simbolică, comicul absurd şi tragicul cutremurător al ratării unui mare destin. Zdrenţăroasă, devastată şi cam nebună, bătrână, înaltă, şubrezită, dar rezistentă, cu toată bogăţia de altădată sfâşiată şi perimată, ea continuă să existe, dincolo de precaritatea vieţuirii în care e împinsă, purtătoare a adevăratei măreţii, faime şi valori. Ca şi făptura fragilă căreia îi e pereche – Elizaveta Bam –, Cerşetoarea e reprezentativă pentru adevăratele carate ale acestui vast spaţiu, năpăstuit şi maltratat.

Spectacolul este o uriaşă *sotie* (în înţelesul propriu al termenului: un spectacol comic, în care spiritul ludic primează) şi o imensă *şotie* pe care umanitatea superioară o joacă realităţii istorice oprimante. Un bobârnac prin care o învinge şi o spulberă, chiar cu preţul vieţii. O arlechinadă sublimă.

Alexandru TOCILESCU:

„Postmodernismul este fratele meu”

Doina Modola: *Ce te-a atras la Daniil Harms? Şi cum l-ai descoperit?*

Alexandru Tocilescu: A fost publicat înainte de ’90 – prin 1981–1982 – un volumaş, care nu mai ştiu cum se numeşte[1], dar pe care l-a cumpărat toată lumea. Atunci a fost o lovitură nemaipomenită. El a fost publicat prima dată pe vremea lui Gorbaciov. În primul rând, foamea de asemenea texte, încă de pe vremea comunismului, era uriaşă. Se tipărise puţin din Zoşcenko, din Avercenko, din Pantelimon Romanov, din Andrei Platonov – deci ăştia, satiricii sovietici care fuseseră traduşi, se publicaseră de mult. Tot ceea ce amenda epoca stalinistă, într-un fel, căpătase libertatea să apară şi la noi, pentru că stalinismul era amendat peste tot. La asta se putea umbla, se putea critica. Volumaşul ăsta a făcut mare vâlvă; în rândul tinerimii, să spunem, în anii ăia, era la modă: se cita la petreceri... până am aflat alte chestii foarte interesante. La spectacol, aici, m-am întâlnit cu văduva lui Anatol Vieru, care e rusoaică şi care mi-a spus că le citea copiilor – lui Andrei şi Lenei – scrierile lui Daniil Harms, *în samizdat*, în anii ’60-’70. În România, el a circulat *underground* şi am rămas cu o fixaţie, de atunci. La spectacol, ea avea textele astea bătute la maşină în ruseşte, din Rusia, din anii ’60-’70. Harms a circulat în samizdat în Rusia şi probabil că a circulat şi în Europa. Dacă a ajuns la noi, a ajuns şi în alte părţi.

A apărut apoi, acum şase-şapte ani, acest volum, *Mi se spune Capucin*, care avea mult mai multe schiţe, propuneri, texte dramatice, inclusiv *Elizaveta Bam*. Am hotărât imediat că trebuie pus în scenă. O dată că, pe mine, m-a impresionat foarte tare soarta acestui individ. Daniil Harms a fost extrem de năpăstuit pentru ce a scris şi pentru activitatea pe care o avea în cadrul unui grup de scriitori care se numea „Oberiu“. Căutat, cercetat de KGB – o dată, de două ori, de trei ori –, arestat, pentru ca în cele din urmă să fie băgat la balamuc şi lăsat să moară de foame în spitalul de nebuni, în 1942. Mi s-a părut cumplit. Era un om care era de o originalitate ieşită din comun, pe care vroia să o şi afişeze: se purta bizar pe stradă, umbla îmbrăcat ciudat, vroia să pară american. Şi-a schimbat numele. Are un nume rusesc, obişnuit (Daniil Ivanovici Iuvacev); iniţial şi-a spus Charms şi după aia Harms (în engleză înseamnă „dăunează“ sau pagubă, vătămare). Deci şi sub numele ăsta se ascunde ceva.

---

[1] Daniil Harms, *Un spectacol ratat*, traducere de Ioan Radin-Peianov, Editura Junimea, Iaşi, 1982 (culegere de povestiri).

D.M.: *I-a purtat ghinion.*

A.T.: Categoric. Şi, impresionat de soarta lui şi gândindu-mă că, în România, avangarda rusă n-a pătruns până în 1945, pentru că ruşii erau comunişti şi în România era capitalism. Şi nu a pătruns, că nu pătrundea literatură sovietică, până în '45, deloc. După '45 n-a pătruns, pentru că era interzisă la ruşi; şi doar în ultimii 20 de ani s-a aflat câte ceva, vag şi palid, despre această avangardă [...]. Odată cu dorinţa de a aduce la cunoştinţa publicului asemenea texte – cum am făcut şi cu *Poate, Eleonora*... a lui Gellu Naum, care a stat nemontată –, am considerat că este de datoria mea să...

D.M.: *Şi ai făcut un spectacol extraordinar.*

A.T.: Pentru că mă simt foarte apropiat de genul ăsta de literatură, de artă; înţeleg mai uşor surrealismul decât realismul, academismul sau curentele clasice. Postmodernismul este fratele meu. Abia aici sunt în „zoaiele“ mele (vorba lui Băsescu). Dar ador acest gen de literatură; de fapt, este şi singurul gen de literatură pe care am practicat-o. La cincisprezece-şaisprezece ani scriam poezie surrealistă în demenţă (dicteu automat); şi, mă rog, de pe la treisprezece ani am fost informat despre surrealişti şi despre André Breton; şi, în sfârşit, literatura şi pictura erau şi-mi sunt şi cunoscute, şi apropiate, şi dragi.

D.M.: *Şi pe vremea noastră se edita mult. Albume, teorie, sinteze.*

A.T.: Am avut informaţii. Şi rămân un ataşat şi un adept al avangardei. Şi voi continua. Cred că, în principiu, doresc să fac un şir de spectacole surrealiste... Baletul scenariilor lui Gherasim Luca, pe care l-am găsit într-o revistă bizară, care a apărut în câteva numere aici; *Okean* cred că-i spunea revistei. Acolo au publicat ei un *Scenariu de balet* al lui Gherasim Luca şi chiar aş dori să fac acest balet, pentru că e o altă formă de manifestare a surrealismului. Surrealismul cu baletul au mers împreună.

D.M.: *Acesta a fost elementul care te-a atras spre acest subiect? Către acest autor?*

A.T.: Da. În plus, nu este un simplu joc de cuvinte, piesa. Este profundă, este dramatică, este tragică; am analizat-o şi împreună cu un psiholog, şi am discutat cu multă lume ca să descopăr ce vrea să spună, în fond; şi am descoperit că ea vorbeşte despre *frică*. De aceea, am şi băgat acest mic discurs al lui Bogdan Lucaciu, ca să limpezească, la jumătatea lucrării, şi pe *feed-back,* şi pentru ce urmează, această temă. De ce facem noi piesa asta? Pentru că vorbim despre frică, şi frica are formele pe care le povesteşte Harms, luate din studii, din cărţi, din texte reale, ştiinţifice. Nu e nicio bazaconie. Sunt date, fapte, reale. Manifestările fricii.

D.M.: *Ţi-a fost frică vreodată?*

A.T.: Mie? Nu. Am depăşit-o întotdeauna.

D.M.: *Erai un rebel.*

A.T.: Mi-a fost frică vreo două săptămâni, când m-a sunat Securitatea, încercând să mă facă prietenul ei. Dar am avut o rezolvare excepţională a acestei situaţii şi de atunci nu mi-a mai fost frică niciodată. Era unul de la Piteşti, de la Securitate, şi primise sarcina să mă racoleze. Şi ăla mă freca, mă suna în Bucureşti. În fiecare zi primeam telefoane. Într-adevăr, mi-a fost frică, pentru că nu ştiam cum o să ies, nu vedeam calea de ieşire. Şi calea de ieşire a apărut singură, când ăla m-a chemat să avem o discuţie. Eram la Piteşti, eu am spus că nu pot, că am repetiţie până la unu noaptea. „Să vii la hotel după unu noaptea, la camera cutare." Şi i-am spus: „A, eşti homosexual, mă chemi la hotel să mă regulezi?" Şi m-am dus în teatru şi am început să urlu: „Maiorul e bulangiu, mă cheamă să mă..." Şi s-a terminat pentru totdeauna. Acum, nu e cazul să mai avem de-a face cu de-ăştia. Atunci mi-a fost puţin frică. Dar nu-mi era frică de cei care veneau în casă, pentru că ştiam că cel puţin jumate sunt turnători; şi atunci, ce rost avea? Se stricau prieteniile. Să bănuiesc... Nici nu am vrut să-mi văd nici dosarul. Şi atunci, am scăpat singur de frică, anulând-o şi scoţându-mi-o din cap. Contractul era clar: – eu nu fac pactul cu ei, ei nu-mi dau drumul să plec din ţară. Deci eu nu am plecat niciodată din ţară. Şi atunci, dacă ştiam care sunt regulile jocului... Altceva, ce să-mi facă? Să-mi ia salariul de 1050 de lei? Stupid.

D.M.: *Şi ai tăi? Niciunul nu a avut de suferit? Nici părinţii, nici bunicii?*

A.T.: Nu.

D.M.: *Eu m-am născut în zodia fricii...*

A.T.: A, bunicii... ba da, sigur că da. Canal, domiciliu obligatoriu... Dar cu asta m-am născut.

D.M.: *Şi eu.*

A.T.: Cum erau tichetele la pâine, aşa era Securitatea. Asta era.

D.M.: *Acest tip de text, căruia tu i-ai ales o formulă de tratare, care, pur şi simplu, exorcizează frica şi răul, într-un exces de veselie şi caricatură, de burlesc şi de fantezie, care nu este strident, dar este extrem de spumos, configurează un concept insolit al tragicomicului. Şi e neaşteptat paradoxul.*

A.T.: Scriitorul caricaturizează în permanenţă. Tot ce scrie, tot ce a scris este caricatural, gros, violent, în tuşe foarte apăsate. El nu face umor englezesc. El face un umor rusesc bizar, grotesc şi gros. Ceva care e foarte greu de creat. E un tip... Harms a deschis un curent, pe care l-a şi închis. A fost intitulat *alogic* – deci, nu e logic. Şi el a deschis drumul şi l-a închis pe partea cealaltă. După ce am făcut piesa, mi-au căzut în mână nişte cărţi. A scos o fată la Iaşi un volum[1], cred că un doctorat despre avangarda rusă şi acolo am găsit lucruri care au venit ca icrele pe tartină. Citate în care el şi cu tovarăşii lui din grupul ăsta de scriitori, „Oberiu", spuneau despre această lucrare, *Elizaveta Bam*, că este o operă, că fiecare element funcţionează independent. Nu, nu muzical. Dar în text apar ca personaje pianul, vioara, corul, uvertura. Sunt în text. Corul, care spune nu ştiu ce, pianul. Şi sunt două semne de exclamare şi o linioară; deci, sunt două tari şi una moale. Sunt semnale muzicale, în text. Harms simţea nevoia instrumentelor şi a sunetelor muzicale, în textul ăsta. Deci a deschis drumul, pentru că dacă autorul singur pune uvertura, dar nu scrie nimic, aceea trebuie compusă.

D.M.: *Şi cum a început colaborarea cu compozitoarea?*

A.T.: Irinel Anghel, până la vârsta asta – are în jur de 38–39 de ani – are de mult Premiul Academiei şi premiul Uniunii Compozitorilor, fiind cel mai important compozitor român tânăr. Fără să vreau să-i anulez pe ceilalţi! Dar este cea mai cunoscută în lume, este cea mai interesantă şi mai importantă. Şi ea practică de multă vreme un surrealism muzical, la care noi am căzut de acord.

D.M.: *Surrealismul scenic l-ai descoperit pe cont propriu. Eu ştiu că eşti un mare meloman. Tu l-ai descoperit înainte, sau l-aţi descoperit împreună?*

A.T.: Înainte. Eu ştiu ce face ea, de cincisprezece ani. Eu merg la toate concertele importante de muzică românească contemporană şi sunt perfect avizat cu ce se întâmplă, cu ce se mişcă. Îmi place enorm muzica contemporană.

---

[1] E vorba de Livia Cotorcea, *Avangarda Rusă. Antologie, traducere, note*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2005.

D.M.: *Afară de ea, cine îţi place foarte mult?*

A.T.: Îi ştiu pe toţi... Am cultivat prietenia cu Anatol Vieru. Am scris un libret pentru Aurel Stroe – *Fata şi diavolul*, după Marina Ţvetaeva –, o monodramă, pe care a cântat-o mai întâi la Mannheim şi după aia la Paris. Îl ştiu şi pe Nemescu. El a rămas mai... conservator, într-un fel. Dar eu am relaţii culturale cu aceşti compozitori. Cu avangarda muzicală.

D.M.: *Şi atunci ai descoperit-o pe această tânără compozitoare.*

A.T.: S-a lăsat singură descoperită. A intrat în circuit.

D.M.: *Ce ţi-a atras atenţia?*

A.T.: Acest surrealism, tehnica perfectă a colajului, o tehnică postmodernă definită. Aici totul este un colaj imens. Am început să lucrăm; am zis că noi trebuie să avem, în primul rând, ca bază muzica timpului lui Harms. Deci, ascultam Prokofiev, Şostakovici, muzică populară rusească. Şi din sosurile lor s-au creat sosurile noastre. Tot ce se putea, inclusiv rock... Am făcut un *puzzle* într-adevăr zdravăn: s-a legat un magiun puternic.

D.M.: *Am observat că aţi mizat mult pe deformarea cuvintelor.*

A.T.: Nu am mers pe nicio deformare. Astea sunt textele lui.

D.M.: *Dar prin muzică le lungeaţi.*

A.T.: Nu, aşa sunt. Sunt fragmente de text în care se repetă vocalele: el nu spune căsuţă, ci căsuuuuuuuuţă. Aşa e în textul lui: cârâbât, daramâr. Ăla cu tobiţele, e un fel de dans tătar de război. E un fel de tătărească bizară.

D.M.: *El a transpus literar o operă muzicală.*

A.T.: Da. Nu e surrealism, e altă gaşcă, merge în altă parte.

D.M.: *Deci tu spui, cu un cuvânt generic, surrealism. De fapt, e vorba de...*

A.T.: Eu i-aş spune un *over-realism*, ca să fie un alt cuvânt generic pentru ceea ce cuprinde altceva decât realismul. Ceea ce este peste realism. *Over-realism*. Sper că am inventat un termen nou.

D.M.: *Cât ai lucrat la acest text? La transferarea lui în imagini. Deci, te-ai întâlnit cu compozitoarea, ai ales-o ca partener de creaţie.*

A.T.: A început să apară muzica, şi apoi am făcut o distribuţie. Am lucrat scenografia cu Dragoş Buhagiar, pe baza albumelor de epocă. Şi constructivism e aici: coloanele alea, pastila aia... Constructivismul, şi Prokofiev, şi Harms, şi Şostakovici, sunt toate simultane. Şi am încercat să le aducem la un numitor comun. Eu zic că am reuşit.

D.M.: *Şi ai considerat că postmodernismul este exact contextul ideal, dar relansat.*

A.T.: Da. Creează... cum să spun? Ca la *curling*: mătură în faţa pastilei care merge pe gheaţă şi îi lasă drumul prin aspiraţie, cum ar veni.

D.M.: *În momentul în care a început să se cânte, a început să se închege spectacolul, ce senzaţie aveai? Unde era frica?*

A.T.: Frica era că s-ar putea să nu fiu înţeles.

D.M.: *Asta a fost frica* ta.

A.T.: Da.

D.M.: *Dar tema fricii?*

A.T.: În niciun caz nu era să arăt pe cineva că tremură de frică. Era în subsidiar. Sigur că cele două personaje asupritoare impun un soi de teroare: o teroare veselă şi o teroare tragică. Dar, ei fiind cei care conduc şi care dirijează, Ivan Ivanovici şi Piotr Nikolaevici, cei doi poliţişti (să le spunem kaghebişti, cum vrei), impun acest spectacol. Ce-ai fi vrut? Pe textul ăsta să folosesc un limbaj vizual clar, adică semne clare, explicite? Trebuia ca totul să fie implicit. Masa care se păzeşte cu mâinile şi picioarele, masa care se transformă în uşă şi care stă cu mâinile şi picioarele întinse, nelăsând să se intre, şi care se joacă şi pe dinăuntru, şi pe dinafară. Este o simbolistică surrealistă, pe care eu o consider, în surrealismul ei, clară. Ochiul, care e ochiul-tun, care trage, ochiul care ucide, puşcăriaşul-înger care e, de fapt, un violoncel... Sunt metafore care nu trebuie şi nu e cazul să fie desfăcute. Ele se prezintă ca metafore şi se „halesc" ca metafore. Dacă nu le înghiţi ca metafore, le-ai pierdut. La revedere. Fiecare imagine trebuie citită ca un vers. Aşa văd eu desfăşurarea.

D.M.: *Mi se pare foarte curios că tu pui problema că ar trebui să existe semne explicite în contextul actual al spectacolului, în care sinteza lor şi stratificările sunt cât se poate de normale.*

A.T.: Singura emoţie pe care am avut-o a fost că s-ar putea ca publicul să nu recepteze.

D.M.: *Să nu recepteze* ce?

A.T.: Spectacolul. Totul. Mie mi s-a mai întâmplat.

D.M.: *Când?*

A.T.: Am făcut un spectacol la ArCuB, acum vreo opt ani, care se numea *Bizarmonia*.

D.M.: *L-am văzut la Cluj şi mi-a plăcut foarte mult. Nu numai muzica lui Nicolae Brânduş, ci şi evoluţia coregrafică a Ralucăi Ianegic, soluţiile spectaculare, eclerajul, amestecul de fabulos şi artificial, jocul instrumentiştilor în raportul lor cu instrumentele, vertijul agonic... Haosul postmodern.*

A.T.: Am avut două săli pline de invitaţi, iar al treilea spectacol a fost cu bilete. Nu s-a vândut niciunul. *Nici măcar unul.* Şi atunci, s-a mai jucat de vreo două ori tot cu invitaţii; a fost la Budapesta, la Cluj, a circulat. Dar la vânzarea de bilete nu a venit nimeni. Aici e imposibil să găseşti bilete, la *Elizaveta Bam*. E imposibil. Publicul a mers. De fapt, poate că *Bizarmonia* era mai abscons decât ăsta, deşi textele lui Ion Barbu aveau o oarecare străvezime. Dar genul de teatru instrumental, la noi, nu se practică deloc. Când eu am făcut treaba asta, ei încă se scărpinau în nas, nu ştiau despre ce e vorba. Au considerat că e prea avangardistă. Eram în temă de mult cu lucrurile astea. Nu-mi oferise nimeni prilejul. A venit Brânduş şi mi-a dat această temă.... Excepţional. Tatăl ritmului.

D.M.: *Şi acel spectacol nu l-ai mai reluat niciodată? Nu crezi că i-a venit timpul acum?*

A.T.: Oamenii sunt insipizi.

D.M.: *Deci, niciodată nu ai fost de acord să reiei un spectacol? Ai impresia că nimănui care reia un spectacol nu-i iese ca la început... Şi nu-i iese nicicum.*

A.T.: Astea se fac pentru bani. Eu nu fac spectacole pentru bani.

D.M.: *Tu ai fost întotdeauna un nonconformist. Tu faci parte dintr-o generaţie care, tot ca sfidare, a găsit pentru spaţiul artei şi creaţiei ruseşti, în general, libertatea de a o iubi şi când era interzisă, şi când era inoportună. De fapt, generaţia noastră, în general, a crescut cu filme sovietice şi cărţi traduse din literatura mondială apărute la Editura ARLUS Cartea Rusă.*

A.T.: Şi totuşi, vreau să spun că eu, în afară de *Cabala bigoţilor* de Bulgakov, împreună cu *Tartuffe* (care e un spectacol în sine, unul singur), eu nu am făcut literatură sovietică, până în 1989. Ca formă de protest.

D.M.: *Dar ai cunoscut literatura rusă.*

A.T.: Am cunoscut-o perfect. Gândeşte-te că în anii '50, dacă vroiai să cumperi ceva, trebuia să cumperi de la Editura Cartea Rusă. Albastru cu alb. Toată biblioteca lui taică-meu era bleu: Tolstoi, Gogol. Ăştia erau, pe ăştia îi citeam. N-aveai ce să faci altceva.

D.M.: *Scriitorii noştri erau aşezaţi în biblioteci la spate, ascunşi în al treilea rând, ca să nu deranjeze musafirii nepoftiţi.*

A.T.: Exact. Îmi aduc aminte. Cartea lui Stere, *În preajma revoluţiei*, era ascunsă îngrozitor, în rândul doi, printre cărţile de medicină. Şi mai erau cărţi ascunse în casă, pentru că era a nu ştiu câta bibliotecă. Mă rog, bunicul a lăsat una, tata a lăsat una, eu am lăsat una copiilor, şi aşa mai departe. Se nasc noi şi noi biblioteci în casă.

D.M.: *Da, dar ştii că, în perioada respectivă, pentru asta puteai să fii pedepsit. Şi atunci când se făceau razii şi se ridicau oameni dintr-o casă, biblioteca era bine scotocită. Era un mare curaj să ţii cărţi interzise. Cum ţinea de curaj, în timpul războiului, să asculţi radioul. Dar, în acelaşi timp, noi, care am crescut în felul ăsta, avem un raport aparte cu spectacolul tău. Ţi-am spus, pe mine m-a interesat spectacolul, în mod special, şi din cauza acestei problematici a fricii, care este tratată la modul zeflemist. Ceea ce pentru mine a fost o bucurie extraordinară. Felul în care tu ai existat în această atmosferă a literaturii ruse şi faptul că pentru tine atmosfera asta a avangardei a existat şi înainte de '90.*

A.T.: Dacă îţi spun că eu scriam poezii surrealiste când aveam paisprezece ani!...

D.M.: *Da, dar nu cred că din cauza ruşilor.*

A.T.: Ba, Maiakovski m-a influenţat foarte mult; l-am adorat. Vreau să spun că, pentru documentare, pentru artiştii din spectacol, am fost la Jilava şi am cerut să vedem *Domnişoara şi vagabondul*. Ca să-l vadă pe Maiakovski jucând şi ca să-l vadă pe Maiakovski de-adevăratelea. Este la Jilava, la arhivă. Arhiva Naţională de Filme e la Jilava, în curtea puşcăriei de la Jilava. Şi ne-am dus să vedem cu toţii *Domnişoara şi vagabondul*, şi două filme documentare ale lui Mihail Romm: *20 de ani de cinematografie sovietică, 1917–1937*. Sunt filme bestiale, în care am văzut realităţile cinematografiei sovietice de început.

D.M.: *Te referi la nişte valori?*

A.T.: Mă refer la nişte valori documentare, valori-valori, inclusiv când a început colectivizarea, inclusiv filme de propagandă, fabuloase, incredibile.

D.M.: *Şi câtă vreme ai făcut această documentare?*

A.T.: Câteva zile, că am văzut filmele acolo. Au o sală de proiecţie.

D.M.: *Te poţi duce să vezi? Au un catalog?*

A.T.: Sunt nişte birouri în oraş, la sediul Cinematografiei, şi acolo au cataloagele cu toate filmele care sunt în arhivă. Şi, ca să scoţi un film, se dă un telefon; suma cerută este incredibilă – ceva, aşa, vreo 40.000 de lei vechi (acum, 4 lei). Incredibil, ridicol. Şi ţi-l proiectează nea Caisă, unde se făceau proiecţii, vizionări, documentare de zeci de ani. Pentru cineaşti. Dar sala e acolo. Poate să ţi le aducă şi în oraş, la Cinematecă, dacă vrei. Dar te poţi duce acolo, cu maşina. Iubesc sala aia; e o săliţă ciudată, cu scaune betege, friguroasă, cu două difuzoare din anii '50.

D.M.: *N-ar merita să faci un film despre asta?*

A.T.: Nu. Deci, am avut şi documentarea aceasta, importantă.

D.M.: *În ce priveşte actorii, cum ai lucrat cu ei? Am senzaţia că, prin acest spectacol, s-au afirmat şi s-au conturat extrem de puternic talentele lor. Voiam să te întreb: a fost o mişcare progresivă sau s-au deschis brusc?*

A.T.: Prima chestie şi cea mai amuzantă este că ei au învăţat muzica pe dinafară, pentru că niciunul nu ştie note. Au lucrat cu o corepetitoare, până au învăţat pe dinafară tot textul muzical. Şi după aia a fost uşor. Din momentul în care ei cântau, se eliberau de complexe. Şi aşa a fost din ce în ce mai simplu şi mai plăcut.

A consemnat Doina MODOLA (octombrie 2007)

MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

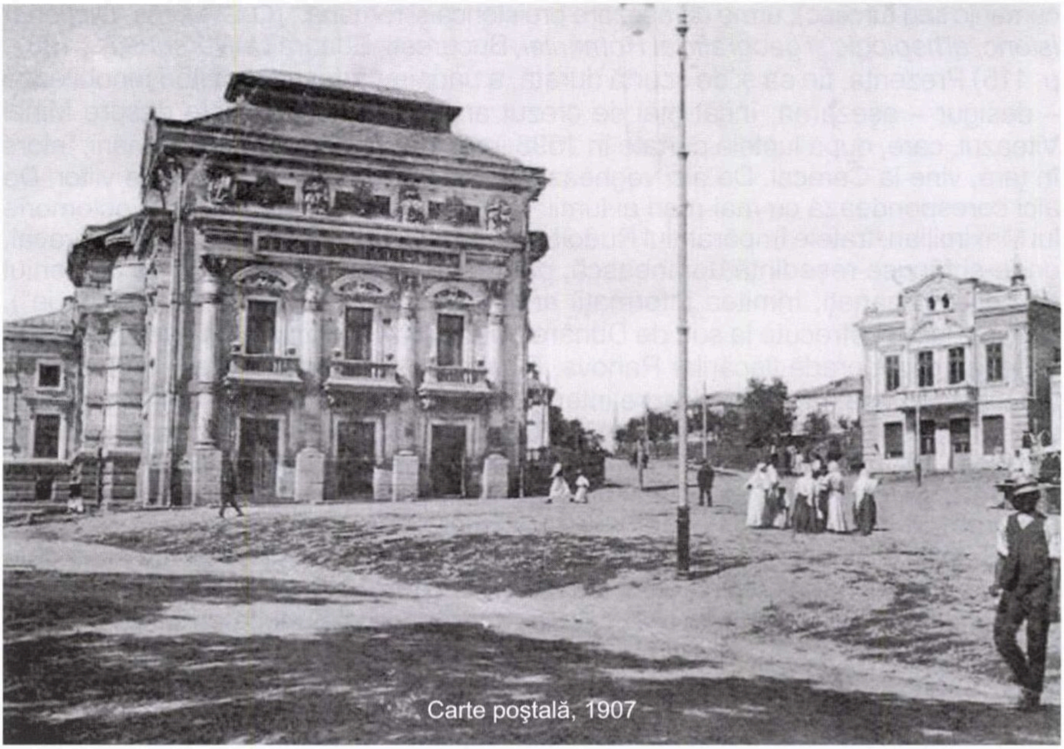
O minune de arhitectură: Teatrul din Caracal

Prin 2009 s-au scris numeroase articole pline de satisfacţia, de bucuria şi de mândria că ultimii 22 de ani – câţi se împlineau de când începuse munca de restaurare şi de modernizare a Teatrului din Caracal – nu se scurseseră în zadar. Clădirea reînviase, la fel de elegantă, la fel de impunătoare ca în 1900, când se ivise. La drept vorbind, acum – la renaştere – bucuria a fost parcă mai mare. În orice caz, a fost salutată de către presă aşa cum nu fusese, în urmă cu un veac, în publicaţiile mult mai puţine decât cele de azi. Câteva dintre articolele vremii noastre au adunat şi un oarecare material documentar, suplinind lipsurile altor lucrări anterioare, dedicate monumentului arhitectural al Caracalului. Unul amesteca entuziasmul cu o anumită mâhnire: entuziasmul privea marea realizare a eforturilor duse la bun sfârşit; mâhnirea se lega de felul cum e privit în general oraşul din sudul ţării. Un autor (de bună seamă, localnic) nota: „Într-un oraş modest se redeschide cu mare pompă, excepţional renovat, un teatru. Un teatru? [...] Şi unde? La Caracal, localitate atât de greu încercată de glumele răutăcioase ale restului ţării şi de imaginaţia bolnavă a unor botezători de străzi. Ce palmă frumoasă dădurăm denigratorilor!“ (Tudor Călin Zarojanu, *Eveniment. Gândiţi-vă la teatrul din Caracal*, în *Ziarul de duminică*, 15 aprilie 2009, cf. ediţia online)

Pentru că simţirea autorului este cât se poate de sinceră, aş dori să spun că acea propoziţie despre un car de demult ţine de un folclor suburban, ba chiar subrural, şi nu priveşte deloc oraşul, ci îi priveşte pe aceia care o repetă papagaliceşte. Formulată de cineva cu *o groasă minte incultă* (cum ar zice Iorga), ea a rămas şi s-a transmis la inşi pe potrivă. Exagerând întrucâtva, aş zice ca un personaj al lui Sartre: *infernul e în ceilalţi*. Nu în toţi ceilalţi, ci în aceia care nu au putut – pentru că nu şi-au propus – să-şi afâneze mintea. Sau, mai potrivit ar fi să conchidem că atât acel car, cât şi presupusul lui conţinut, e problema celor care se tot referă la el. Culmea este că unii consideră că acea nefericită propoziţie care bântuie vulgul ar fi de fapt *legenda oraşului Caracal*! Tare mă tem că, în viaţa lor, aceşti indivizi n-au auzit nimic despre istoria şi preistoria acestui oraş, despre cine l-a locuit, despre starea lui economică şi culturală, mai veche ori mai nouă.

Caracalul este un oraş ca oricare altul din România. Are un trecut mai bine sau mai puţin bine cunoscut; are bogăţii şi oameni care ştiu şi au ştiut să le administreze, să le folosească. Şi, prin felul cum le-au folosit, s-au înălţat pe ei înşişi şi şi-au înălţat locul de baştină.

Un dicţionar mai vechi îl defineşte astfel: „Oraş în Oltenia; reşedinţa judeţului Romanaţi. În veacul 15–16 erea sat şi moşie a Basarabilor-Craioveşti şi boerilor de la Brâncoveni. Târg pe la începutul secolului 19. [...] Mihai Vodă îşi avea aici curţile pe moşia domnească. Matei Basarab rezidi Curtea cu casele, din cari au rămas ruine în Potroseni, unde se află şi biserica. Populaţia: (1930) 15.000 l. (Numele Caracal e



Carte poştală, 1907

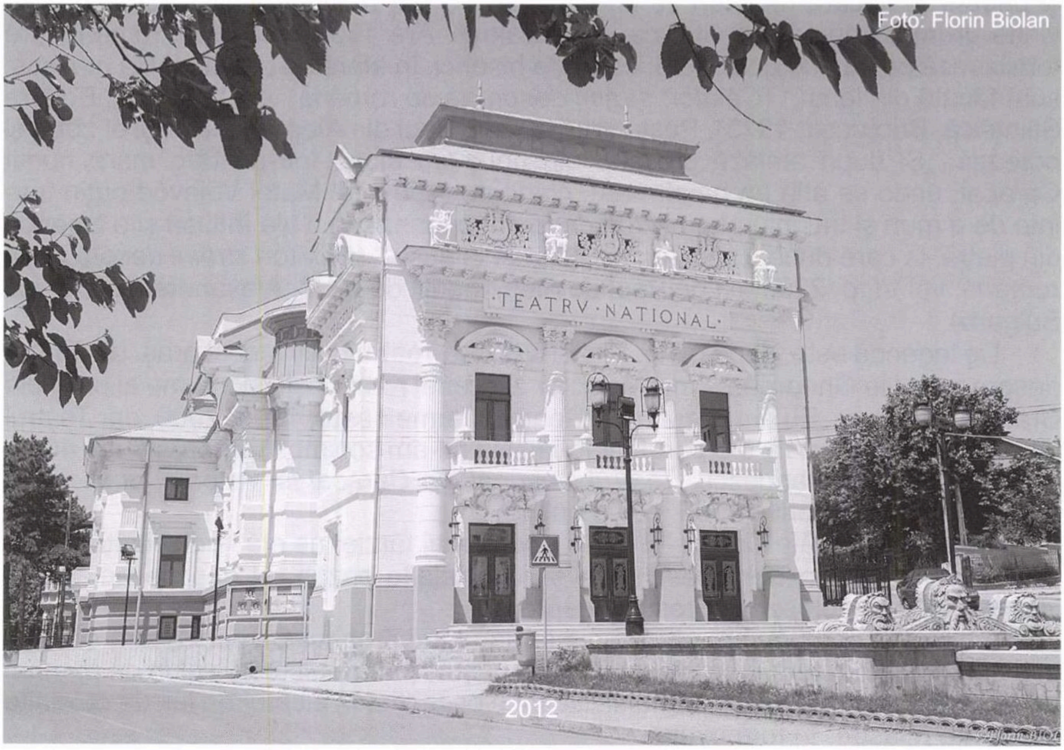


Foto: Florin Biolan

TEATRV NATIONAL

2012

cumanic sau turcesc), urme de aşezare preistorică şi romană." (O.G. Lecca, *Dicţionar istoric, arheologic şi geografic al României*, Bucureşti, Editura *Universul* S.A., 1937, p. 115) Prezenţa, fie ea şi de scurtă durată, a unor importanţi domnitori înnobilează – desigur – aşezarea, încât mai de crezut ar fi o legendă/poveste despre Mihai Viteazul, care, după luptele purtate în 1598 împotriva turcilor în sudul Dunării, întors în ţară, vine la Caracal. De aici veghează starea ţării şi îşi face planuri de viitor. De aici corespondează cu mai-mari ai lumii. Şi anume, de aici îi scrie în 16 octombrie lui Maximilian, fratele împăratului Rudolf al II-lea („Mihai Viteazul însuşi, din Caracal, unde-şi făcuse reşedinţă domnească, pentru că târgul era aproape de domeniul său din Romanaţi, trimitea informaţii arhiducelui Maximilian, la 16 octombrie"), despre „fapte petrecute la sud de Dunăre", unde „a ars Vidinul care avea 12000 de case, au căzut pradă flăcărilor Rahova, Florentinul, Plevna şi Vraţa şi au fost ucişi toţi turcii pe care i-a găsit"; despre intenţia de a trece „Dunărea prin alt loc să ardă şi să pustiască toată Dobrogea până la Cetatea Albă sau până la mare." (Manole Neagoe, *Mihai Viteazul*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1976, pp. 139, 140,142) Şi este, desigur, temă de legendă prezenţa în localitate a lui Matei Basarab, alt important domnitor, preţuitor al marelui înaintaş.

Şi diverşi străini, precum Petru Bogdan Bakšić şi Paul de Alep, au scris despre Caracal, reţinând numele celor doi mari domnitori, sau măcar pe al unuia dintre ei. Primul citat mai sus, bulgar de origine, a vizitat de mai multe ori ţările române. Despre călătoria sa din 1640, între altele, el spune: „Am mai trecut printr-un alt oraş, numit Caracal, în care se văd vechile case ale domnului Mihai, acela care a purtat război cu sultanul, dar toate sunt ruinate în afară de biserică, acum încă în bună stare. Acest oraş e aşezat într-o mică vâlcea şi este înconjurat tot de câmpii şi păduri. În fiecare miercuri se ţine aici târg, şi vin mulţi negustori catolici, şi se vinde un mare număr de vite, ca şi la Craiova. Are 150 de case de români care totalizează peste 700 de suflete; celelalte biserici, în afară de cea amintită mai sus, sunt făcute din lemn." (*Călători străini despre ţările române*, vol. V, p. 208, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973). Peste vreo 15 ani, Paul din Alep vizitează şi el zona şi notează: „Şi după amiază plecând din nou, am ajuns într-un târg mare numit Caracal, unde se află un palat mare, clădit de răposatul Matei Voievod puţin înainte de a muri şi înconjurat cu ziduri de lemn, cuprinzând o vie întinsă şi o biserică din piatră, la care duce o cărare deschisă de la case." (*Călători străini despre ţările române*, vol VI, p. 220, text de Paul de Alep, îngrijit de M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru)

De legendă este, după mine, însăşi clădirea Teatrului din acest oraş. Un Teatru despre care Ilie Gheorghe – marele actor al scenei româneşti, şi anume al celei din Craiova – a spus: „Eu am văzut multe teatre în lumea asta, 1000–2000, dar Teatrul Naţional din Caracal mi s-a părut minunat. Nu mi-am schimbat părerea după 40 de ani..." (cf. Mirela Marinescu, *Teatrul Naţional din Caracal îşi va primi publicul*, în *Gazeta de sud*, 3 aprilie 2009, ediţia online)

Pentru cum arăta Caracalul într-o epocă mai târzie, ne stă la dispoziţie scrierea profesorului Ion Simionescu. Ca şi în celelalte cazuri, el descrie amănunţit localitatea şi îşi notează impresiile despre ea:

„Oraşul al cărui nume aduce aminte de al împăratului Caracala, fără să fie o mai apropiată legătură între ele, se întinde paşnic printre ultimele valuri de pământ ce se lasă spre larga luncă a Oltului. Nu face escepţie, în alcătuirea lui, de celelalte oraşe ale noastre, în formaţiune.

TEATRV · NATIONAL ·
COMEDIA ·
© Florin BIOLAN

Foto: Florin Biolan

Foto: Florin Biolan

În mijloc sunt strânse grămadă, fără umbră, dugheni cu firme româneşti. O piaţă largă, cu statuia eroilor din Romanaţi, e înconjurată de câteva oteluri cu două rânduri. E târgul pustiu în mare parte din săptămână.

În el nimic interesant, nimic original.

Din piaţă radiază străzi întortochiate, puţin îngrijite, ce urcă spre coastele domoale, printre căsuţe modeste, multe drăguţe, noui, cu grădini înflorite în faţă.

Unde şi unde răsare câte o clădire mai mare. Sunt locaşurile administrative. Pe toate le domină palatul justiţiei, cu frontalul pompos în stil clasic, cu 4 stâlpi ce par masivi faţă de restul clădirilor. E în adevăr o clădire frumoasă, de care te miri cum s-a rătăcit prin meleagurile acestea.

Frumoasă e şi clădirea Băncii Naţionale, a Şcoalei normale de fete. Nu lipsesc nici zidurile roşii ale clădirilor în construcţiuni, element nou în pitorescul mai tuturor oraşelor noastre.

Mai este un grup de case mari, aproape de piaţă. E Palatul administrativ şi Teatrul Naţional, cu acoperiş de cârmâz." (Ion Simionescu, *Oraşe din România*, Editura Cartea Românească, f.a., p. 82–83)

Găsim în cuvintele lui Ion Simionescu imagini ale oraşului de altădată, care-i pot interesa deopotrivă pe locuitorii din Caracal, ca şi pe alţii, din alte localităţi ale ţării. Sigur că multe s-au schimbat... De aici şi interesul spuselor profesorului. Pe lângă unele clădiri părăginite, pe lângă unele neglijenţe, el remarcă grădina publică foarte îngrijită, aranjată cu gust, comparând-o cu parcul Bibescu din Craiova şi cu Cişmigiul din Bucureşti. Atât *căsuţele modeste, cu grădini înflorite în faţă*, cât şi *locaşurile administrative,* cât şi grădina publică, înzestrată cu *grupări dibace de plopi piramidali, de sălcii plângătoare ori plopi rămuroşi cu frunze argintate,* sunt expresia puterilor financiare, dar şi de gând şi de talent ale vechilor caracaleni.

Clădirile enumerate de profesorul Ion Simionescu fuseseră înălţate în ultimii ani ai secolului al XIX-lea. Teatrului, de pildă, i s-a pus piatra de temelie în iulie 1896 şi a fost terminat, după cum se spune, în ianuarie 1901. Există argumente cu care s-ar putea susţine că, de fapt, clădirea a fost gata în decembrie 1900 şi că anului 1901 i-ar aparţine darea ei în folosinţă şi inaugurarea propriu-zisă. Ca atare, munca de înălţare a clădirii a durat nu peste cinci ani şi jumătate (cum se spune), ci fix patru ani şi jumătate.

Bibliografia despre construirea, etapă cu etapă, a Teatrului nu este abundentă şi, din păcate, cărţi despre oraşul Caracal (şi nu numai despre oraşul Caracal) apărute în ultimii ani nu au intrat în fondurile Bibliotecii Academiei. Cărţile mai vechi despre judeţ, când ating problema Teatrului, prezintă mai ales fenomenul viu al trecerii unor trupe ori personalităţi artistice prin oraş. Şi, de cele mai multe ori, autorii lor sunt atraşi de aspectele anecdotice.

Nici cu presa nu ne putem ajuta prea mult... Căutând material documentar, am aflat cam care i-a fost situaţia în localitate:

„Publicistica judeţului nostru, o spunem fără durere – că e săracă. Încercări s-au făcut aproape în fiecare an. Astfel, apărură în ultimul timp: *Lumina*, *Speranţa*, *Domnul de rouă*, *Pandurul* şi altele, dar n-au putut rezista. Nimeni nu poate fi vinovat de această neputinţă a continuării. O fi publicul vinovat, o fi omul care conduce, o fi mentalitatea materialistă şi preocupările egoiste ale vremii prin care trecem; nu analizez cauzele. Şi totuşi, nevoia publicaţiilor sub formă de reviste, ziare etc. se impune ca un imperativ categoric, întrucât omul e în primul rând suflet, care în compunerea lui are curiozitate, are un întreg patrimoniu de sentimente superioare,

Foto: Florin Biolan

de preocupări intelectuale, pe specialităţi sau generale şi care-şi cer, neapărat, hrana lor zilnică, clarificare şi noutate.

Această criză locală a publicaţii [*sic!*] încearcă s-o combată şi cei câţiva tineri fondatori ai *Prieteniei*." (din *Cuvântul introductiv* al publicaţiei *Prietenia literară*, I, 1 noiembrie 1938)

Din păcate, *Prietenia literară* a avut aceeaşi soartă ca *Lumina*, *Speranţa*, *Domnul de rouă* etc. În aceste condiţii, munca de documentare privind înălţarea unei importante clădiri a oraşului Caracal mi-a fost ceva mai grea decât în cazul altor oraşe.

Rândurile de mai sus au în vedere situaţia presei din secolul XX. Au existat însă şi în secolul anterior câteva încercări de a se scoate publicaţii. În 1899 apare un ziar intitulat *Romanaţii*. Biblioteca Academiei păstrează două numere din el. Nu putem şti dacă doar atâta i-a fost existenţa, ori numai aceste două numere s-au păstrat, dintr-o viaţă oarecum mai lungă. Un alt *Romanaţii*, scos cu doi ani înainte, figurează în fişierul Bibliotecii cu un singur număr. Un ziar cu titlul *Caracal* numără mai multe apariţii, cuprinse între sfârşitul anului 1899 şi începutul lui 1900, dar în paginile lui nimeni nu a notat nimic despre Teatrul a cărui construcţie tocmai se finaliza...

O menţiune specială putem face despre un volumaş subţire, conţinând câteva numere ale unei publicaţii numite *Vocea Romanaţului*: numerele 32–36 din anul 1883. Ele nu conţin nimic despre ceea ce ne interesează, dar ne ajută să ne facem o imagine despre viaţa oraşului, în general. Cele câteva numere vorbesc mult despre datoria Primăriei faţă de localitate, despre ce trebuie făcut pentru întreţinerea ei în condiţii de bună igienă şi gospodărire: construcţii de drumuri, curăţenie, ordine etc. Ca pe o curiozitate, cităm una dintre dispoziţiile primarului: „Noi Primarele urbei Caracal ordonăm: 1) toate privăţile astăzi esistente să fie desinfectate cu acid carbonic în termen de zece zile de astăzi de către acei DD. Proprietari sau chiriaşi ai lor şi acelora care le permite [*sic!*] mijloacele să le construiască în condiţiunile cerute, nemaipermiţându-se în viitor construirea privăţilor fără avisul D-lui architect al comunei." Punctele 2 şi 3 cereau împrejmuirea terenurilor virane şi arderea gunoaielor, iar la următoarele se precizează că „4) Se interzice culcarea oamenilor pe stradă"; şi „5) Toate tăbăcăriile şi argăsitu pieilor să nu se mai facă în curţile şi locuinţele din raza oraşului, ci să fie aşezate la marginea oraşului la vale de abatoriu." (*Primăria urbei Caracal*, în *Vocea Romanaţului*, an I, nr. 36, 1 august 1883) Astfel de dispoziţii interesează atât prin grija autorităţilor pentru urbanism, prin cunoaşterea îndeletnicirii oamenilor zonei – tăbăcitul şi argăsitul pieilor –, cât mai ales prin prezenţa unui arhitect printre angajaţii oraşului!

O figură aparte face o publicaţie intitulată *Vulturul*, apărută în 1886. Colecţia de la Biblioteca Academiei porneşte de la numărul 5, din anul I. În numărul 6 există o foarte scurtă cronică teatrală despre Matei Millo, revenit la Caracal. Cronica e atât de scurtă, încât nici nu menţionează cu ce repertoriu s-a deplasat marele actor în capitala judeţului Romanaţi. Interesant e însă faptul că în colecţie găsim alte două ştiri teatrale – una în septembrie 1886, alta peste un an. „Theatru – artiştii angajaţi pentru stagiunea teatrală 1886–1887 sunt aceştia: DD. N. Petreanu, S. Mavrodin, M. Chiriachidi, I. Vasilescu, N. Raciulescu, P. Chiriacescu, N. Georgescu, I. Petrescu, Al. Leonescu (sufler) şi Doamnele Clotilda Calfoglu, Sofia Constantinescu, Ecaterina Ionescu, Ana Vernescu, Elena Petrescu, Eliza Alexandrescu şi Elena Gheorghiu. Casier Nică I. Atanasiu, iar decorator F. Fischer." (*Ştiri şi informaţiuni*, în *Vulturul*, 28 septembrie 1886). Scurta notiţă din septembrie 1886 ne lasă să

Foto: Florin Biolan

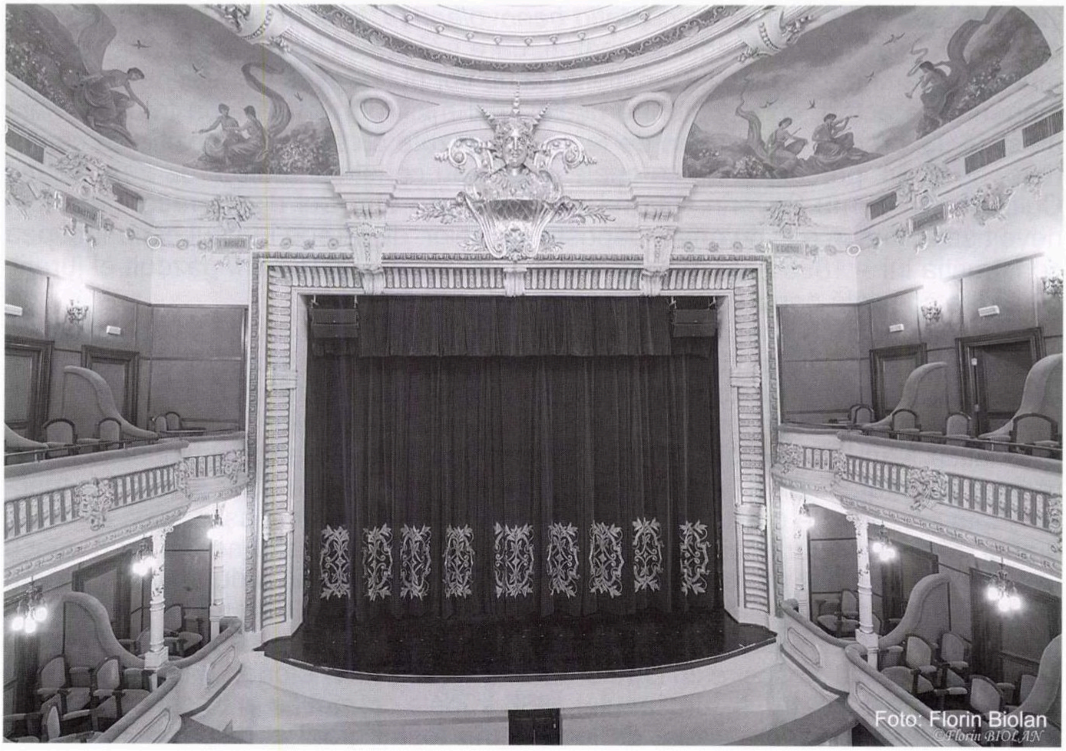


Foto: Florin Biolan
©Florin BIOLAN

înţelegem că, la Caracal, Teatrul nu era lipsit de organizare. Grupul angajat să joace venise pentru o stagiune şi, pe lângă actori, avea un sufler, un casier şi un decorator. Asta, pe vremea când oraşul nu dispunea încă de o clădire specială pentru spectacole! Avea sala amenajată pentru reprezentaţii în grajdurile lui Iancu Jianu, dar aceea era mai mult o improvizaţie.

Numerele următoare ale publicaţiei *Vulturul n*u conţin ştiri despre ce şi cum s-a jucat în stagiunea respectivă. Peste un an, însă, o altă notiţă informează:

„Cu începere de la 1 octombrie, Teatrul din Caracal se va deschide de Societatea dramatică din Craiova sub direcţiunea d-nei Maria Theodorini.

Atât ca personal, cât şi ca repertoriu nu lasă nimic de dorit şi credem că şi publicul nu va lipsi a da tot concursul acestei societăţi, mai ales că ştim cu toţi că toate trupele ce s-au succedat în Caracal nu se pot câtuşi de puţin egala cu aceea de sub direcţiunea d-nei Theodorini.

Personalul trupei se compune:

Bărbaţi: DD. Ion Tănăsescu, Ion Anestin, I. Sz. Fărcăşeanu, N. Poenaru, A. Olăreanu, I. Alexandrescu, Şt. Iulian (fiul), N. Petrescu şi N. Georgescu.

Dame: MARIA THEODORINI, Maria Anestin, Marg. Alexandrescu, Profira Fărcăşeanu, Eugenia Procopiu, Bibi Fulgeanu, Adina Racoveanu, Ecat. Ionescu, D-şoarele Fl. Nicolau şi M. Georgescu; sufler N. Eliescu.“ (*De toate*, în *Vulturul*, 20 septembrie 1887)

Dar să revenim la clădirea Teatrului, operă arhitecturală de prim rang. Se ştie data când i s-a pus piatra de temelie: 14 iulie 1896. Se ştie că iniţiativa i-a aparţinut primarului oraşului, care, în noiembrie 1891, a cerut Consiliului judeţean să înscrie în bugetul anului următor o sumă necesară acestui scop. Drept *captatio benevolentiae*, primarul propunea ca viitorul Teatru să fie utilizat şi ca sediu al Curţii de juraţi. Şi poate nu doar drept *captatio benevolentiae*, ci şi în conformitate cu felul cum era înţeles în epocă edificiul teatral, care trebuia să fie un fel de palat pentru mai multe ramuri ale culturii. Conştienţi că nu vor putea avea şi întreţine trupe permanente de actori, conducătorii oraşelor mai mici, dornici să aibă totuşi o viaţă artistică, îşi propun construirea de teatre prevăzute cu săli de expoziţii, de conferinţe, de dans, precum şi de cafenele. Aşa s-au construit Teatrul (de fapt Palatul Cultural) din Turnu Severin, Teatrul din Timişoara etc. Cel din Caracal nu a fost nevoit să se încarce şi cu grija adăpostirii juraţilor, deoarece în anul când începea construcţia lui – 1896 – se termina Palatul de Justiţie, care va fi găzduit el juraţii. O clădire specială pentru ei se va construi abia în 1927!

Primarul care are iniţiativa construirii unui Teatru în Caracal va fi fost Costică Nanu sau Alecu Constantinescu? Ne aflăm în această nesiguranţă, din cauză că în monografia judeţului Romanaţi, operă a patru autori (Ştefan Ricman, Fr. Iosif, Vasile Enescu şi Paul Constant) citim că: „În anul 1887 vine în fruntea comunei d. Costică Nanu, fost casier central. Este primul primar care desfăşură cea mai rodnică activitate, stând 7 ani în această demnitate.“ Venit în 1897 şi stând în funcţie şapte ani, ar fi de crezut că a fost înlocuit în 1894. Pe aceeaşi pagină a monografiei, câteva rânduri mai jos, vedem însă că: „În anul 1890 vine primar d. Alecu Constantinescu.“ Ca atare, ori mandatul lui Costică Nanu nu a durat şapte ani, ori Alecu Constantinescu şi l-a început într-adevăr în 1890. Indiferent cum se va fi numit, primarul respectiv îşi cunoştea concetăţenii. Ştia bine că ei sunt iubitori ai artei spectacolului, însuşire cu care oraşul lor a şi intrat în istorie: „La Caracal, oraş foarte amator de teatru, în jurul anului 1886 trupele dramatice în trecere dau spectacole în *Teatrul Jianu*, instalat de localnici în fostul grajd al haiducului.“ (*Istoria*

Foto: Florin Biolan
M. STANESCU
I. CARACIALE
©Florin BIOLAN

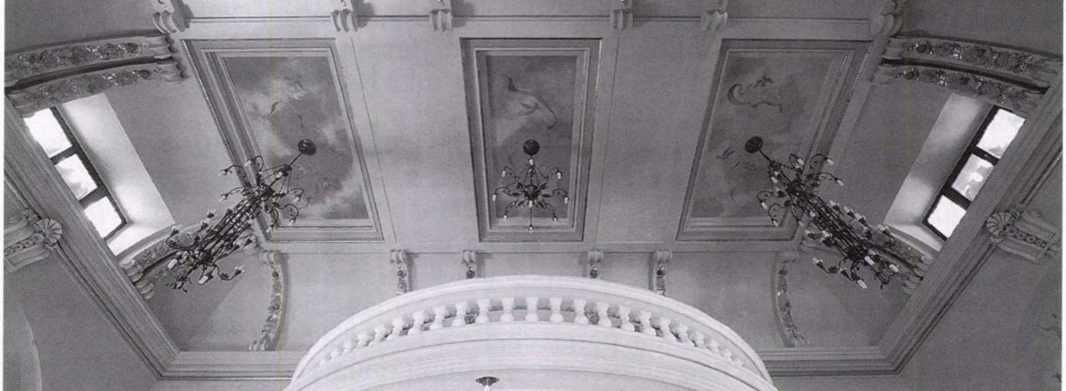


Foto: Florin Biolan

teatrului în România, vol. II, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1971, p. 49)

De fapt, nu doar trupe itinerante dau reprezentaţii la Caracal, ci şi Teatrul Naţional din Iaşi şi Teatrul Naţional din Craiova, despre care se spune că îşi făcuse din Teatrul din Caracal o a doua scenă a sa. De pildă, în anii când clădirea Naţionalului craiovean se afla în reparaţii (1888–1889), artiştii craioveni au desfăşurat la Caracal o activitate susţinută, jucând în aşa-numitul *Teatru Vechi*, cel amenajat în grajdurile haiducului Jianu.

O notă foarte bună pentru caracaleni: s-au gândit să înalţe o clădire de teatru al cărui scop declarat a fost unul spiritual, căci „în actul de fundaţie, păstrat în arhiva Muzeului raional, se arată că la 14 iulie 1896, după planurile arhitectului austriac, «s-a pus piatra fundamentală a Teatrului naţional din Caracal, menit a aduce propăşirea culturii locuitorilor oraşului».“ (Crăciun Pătru, *Monumentele oraşului Caracal*, 1967, p. 36). În plus, ei şi-au realizat acest gând înaintea unor oraşe ca Turnu Severin, Botoşani sau Cernăuţi, şi la un nivel cel puţin egal cu al unor oraşe mai mari.

Rezultatul a fost o clădire foarte frumoasă, de proporţii perfecte, bine şi adecvat structurată scopului său: sala număra de 500 de locuri, foaierul era şi a rămas spaţios, scena este amplă. E bine însă că se ştie când au fost începute, când s-au terminat, ce arhitect şi ce antreprenor au urmărit lucrările. Arhitect fu austriacul Franz Billeck (al cărui nume figurează, în textele la care am avut acces, ca Franz Bilek, Franz Billeck, Franz Billek), iar antreprenor italianul Rizzieri Spaulenzi Mariani. Nu se ştie însă mai nimic despre vernisajul clădirii, despre inaugurarea scenei. Aşa cum în puţinele publicaţii locale nu găsim detalii despre munca propriu-zisă la construcţie, nu găsim nici însemnări despre intrarea ei în activitate. Ceea ce surprinde este că asemenea date lipsesc şi din ziarele apărute în Craiova, ziare în general mai numeroase şi mai longevive. De pildă, *Curierul Olteniei*,– care apărea cu subtitlul „ziar independent cu ştirile cele din urmă din întreaga Oltenie“ şi adesea autointitulat „cel mai vechi şi mai împrăştiat ziar din Oltenia“ (*împrăştiat* vrând să zică *răspândit*) – nu dă nicio ştire, nici despre construirea Teatrului, nici despre inaugurarea lui, efectuată de actorii Teatrului Naţional din Craiova! (Dar cu inaugurarea a fost o poveste, la care voi reveni.)

Noroc că în 2009, când Teatrul din Caracal era readus la viaţă, s-au scris nu numai articole entuziaste, ci şi unele deosebit de serioase ca documentare, publicate în *Jurnalul naţional* şi în revista *Vitralii romanaţene* a Asociaţiei „Fiii şi prietenii Caracalului“. Beneficiem, într-un articol din *Jurnalul naţional,* de o descriere atentă a clădirii, aşa cum se prezintă ea azi, precum şi de menţionarea unor modificări intervenite între timp. Din capul locului, autoarea Simina Stan, denotând pricepere artistică şi în special arhitecturală, precizează că Teatrul a fost clădit „în stil eclectic cu accente neobaroce şi neorenascentiste“. După enumerarea câtorva date istorice, ea spune:

„Faţada principală, dinspre est, este tratată cu somptuozitate, fiind animată de un repertoriu decorativ bogat; accentul este pus pe registrul superior. Coloanele angajate încadrează cele trei intrări şi balcoanele, care au parapet cu baluştri ionici şi două console, cu trafor din ipsos cu motive geometrice. Etajul al doilea are trei ferestre mici şi o cornişă pe console, cu trafor din ipsos cu motive vegetale având ca emblemă lira. Iniţial, pe cornişă erau patru statui ce reprezentau muzele: Caliope, Eutherpe, Terpsichore şi Thalia, înlocuite în 1959.

Foto: Florin Biolan

Foto: Florin Biolan

Faţadele de nord şi de sud păstrează elemente decorative ale faţadei de est, dar le pune în operă într-un mod diferit. Coloanele angajate devin pilaştri fără capitel, fereastra cu trafor este mărginită de doi mascheroni. Cornişa de coronament se termină cu un fronton triunghiular. Lanternoul peste scările de lemn este din tablă. Clădirea este din zidărie de cărămidă, la ferestre şi la uşi au fost folosite ca buiandrugi şine de cale ferată înguste. Planşeul etajului este o structură mixtă de şine cu bolţi de zidărie aplatizate peste care este pus un strat de mortar, slab armat, iar planşeul podului era din lemn.

În tratarea spaţiilor interioare, accentul a fost pus pe holul principal. Din arhietip a fost eliminată scara de onoare monumentală. Accesul la balcon se face prin două scări laterale, din piatră. «Pictura era executată în manieră 1900. Plafoanele sălii de spectacole au fost pictate cu scene idilice sau pastorale», scria Petru Crăciun. Pictura originală nu s-a păstrat, astăzi interioarele fiind complet repictate." (Simina Stan, *Un secol de teatru*, în *Jurnalul naţional*, 30 martie 2009)

Despre cine cu ce s-a produs pe noua scenă a ţării nu se prea vorbeşte, istoriile de teatru neocupându-se prea mult de oraşele mai mici. Dar nu se referă la asta nici autorii locali, chiar dacă ştiu şi spun că inaugurarea a aparţinut unui colectiv al Teatrului Naţional din Craiova. Se trece însă uşor şi peste dată, şi peste piesa în cauză: „În anul 1901 se deschide teatrul cel nou, cu abonamente angajate de societatea dramatică din Craiova." (*Monografia judeţului Romanaţi. Contribuţiuni. Lucrare întocmită în colaborare* de: Ştefan N. Ricman, Medic căpitan Dr. Fr. Iosif, Vasile Enescu şi Ad-tor căpitan Paul Constant. Institutul de arte grafice «Ramuri», Craiova, p. 158.) Nici în această monografie, nici în vreun articol nu e trecută lucrarea care a fost montată pentru a se inaugura Teatrul din Caracal. Şi nu este trecută nicăieri data exactă – cu lună şi cu zi – a primului spectacol care a avut loc pe scena noului Teatru din Caracal. Găsim doar această ştire, într-un ziar din Capitală – *Epoca* –, din care cităm:

„Deschiderea Teatrului Naţional. Minunatul nostru teatru naţional şi-a deschis triumfal porţile.

Excelenta trupă a Teatrului Naţional din Craiova în urma insistenţelor făcute a decis să dea o serie de 25 de reprezentaţiuni. Costumele şi celelalte accesorii indispensabile vor sosi zilele acestea din Craiova.

Personalul artistic se compune din D-nele Maria Petrescu, Clotilda Calfoglu, P. Focşăneanu, Maria Anestin, S. Serghie, Leontina Ioanid, Ana Constantinescu şi D-nii Ioan Tănăsescu, Ioan Anestin, C. Petrescu, N. I. Popescu, I. D. Creţu, I. Sz. Fărcăşeanu, Al. Nanu, P. I. Nicolau, Al. Dem. Dan, N. Petreanu, C. Constantz, I. Paciurea, I. Stănescu.

Repertoriul cuprinde următoarele piese: *Onoarea, Martira, Magda, Necinstiţii, Fedora, Două orfeline, Fiul nopţii, Controlorul vagoanelor de dormit, Legatarul universal, O căsnicie* etc., etc. [...] la 28 corent va avea loc prima reprezentaţie." (Florian, *În provincie. Caracal*, în *Epoca*, Bucureşti, 26 ianuarie 1901) *Deschiderea triumfală a porţilor teatrului* vrea să zică nimic altceva decât că, terminat, edificiul şi-a deschis porţile spre a fi văzut şi vizitat de către public. Terminarea trebuie să fi fost recentă, deoarece tot din *Epoca* aflăm că Irina de Vlădaia a concertat la Caracal în 13 decembrie 1900, în amfiteatrul Gimnaziului, şi nu în noua sală. Sau poate că, pur şi simplu, cei responsabili cu noua clădire au ţinut s-o dea în folosinţă cu un spectacol teatral...

Data de 28 ianuarie, stabilită pentru primul spectacol, nu a putut fi respectată. Acelaşi gazetar, în aceeaşi publicaţie bucureşteană, face cunoscut faptul

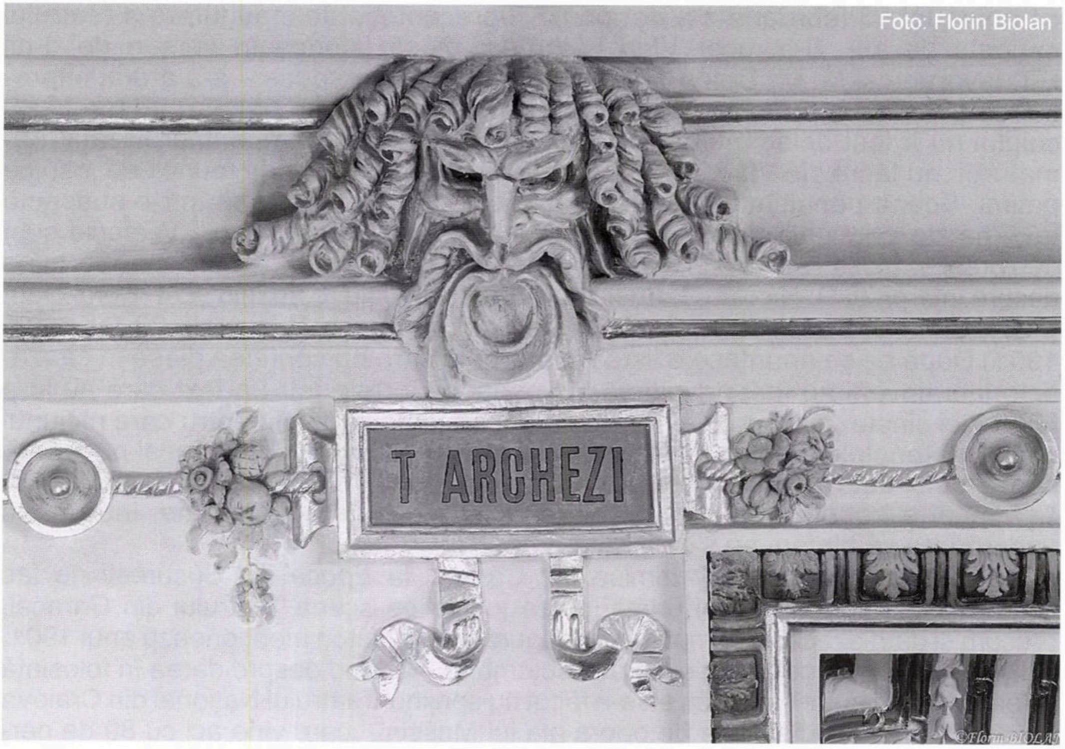


Foto: Florin Biolan
T ARCHEZI
©Florin BIOLAN

Foto: Florin Biolan

că abia „Joi 15 februarie s-a dat prima reprezentaţie de inaugurare a teatrului naţional de aci. S-a jucat *Vlad al IV-lea,* piesă istorică în versuri de d-nii I. T. Isvoranu şi M. M. Trişcă.“ Publicul – după cât se spune – s-a arătat interesat de eveniment, umplând sala (insuficient încălzită, din păcate). Autorul articolului nu a fost deloc mulţumit de calitatea piesei, deoarece improvizaţii dramaturgi „au făcut din Vlad Ţepeş un ordinar asasin, un bandit muncit de josnice patimi. Scena penultimă din actul al 4-lea ne transportă parcă într-o suspectă tavernă de criminali şi taverna aceasta era palatul domnesc.“ Versurile sunt deplorabile, piesa e o ruşine – mai spune cronicarul, care însă are cuvinte bune despre interpreţii D. Nicolau, I. Anestin, Clotilda Calfoglu, L. Ioanid şi Al. Dem. Dan. (Flory, *Caracal. Deschiderea Teatrului Naţional*, în *Epoca*, Bucureşti, 22 februarie 1901) După ce se anunţase o listă repertorială care nu conţinea piesa în cauză, actorii craioveni au fost nevoiţi să-şi irosească forţele într-un text care nu le-a făcut nici cinste, nici bucurie. Poate că acesta este motivul pentru care niciunul dintre materialele pe care le-am consultat despre Teatrul din Caracal nu menţionează nici data exactă a inaugurării (se menţionează numai anul), nici piesa. Aşa încât a trebuit, slujită de noroc, să dau eu peste aceste date, într-un loc unde poate că nimeni nu s-ar fi aşteptat...

Notele lui Florian/Flory trimise din Caracal la *Epoca* din Bucureşti ne fac cunoscut titlul (şi calitatea!) primei piese jucate pe scena Teatrului din Caracal, precum şi data exactă şi completă a inaugurării. Unii autori menţionează anul 1901, alţii menţionează acelaşi an şi luna... octombrie. Vorbind despre darea în folosinţă a Teatrului, toţi autorii spun că ea s-a făcut cu sprijinul Teatrului Naţional din Craiova şi că au urmat spectacolele de operă ale lui Massini, „care vine aci cu 80 de persoane şi joacă: *Traviata, Trovatore, Ernani, Bărbierul din Sevilla* etc.“ (*Monografia judeţului Romanaţi*, p. 158) Despre italieni se dau câteva amănunte, dar despre români – nimic. Această tăcere, această ezitare, e neştiinţă sau e jenă cauzată de calitatea piesei?

Şi totuşi, trebuie să recunoaştem că istoria folosirii clădirii ca loc al desfăşurării de spectacole e mai bogată decât aceea privind înălţarea edificiului. *Monografia judeţului Romanaţi* citează pe larg marile nume ale scenei, ale literelor, ale muzicii şi chiar ale politicii româneşti care au onorat Caracalul. Din păcate, neexistând o trupă proprie a oraşului, activitatea teatrală nu a avut un caracter de permanenţă. Aşa se face că profesorul Ion Simionescu vede în Teatru o clădire pustie: „Teatrul Naţional îţi face chiar milă, spunându-ţi starea culturală în care ne găsim. Cuvintele Comedia, Tragedia, scrise cu litere mari de o parte şi alta a frontalului, nu-ţi stârnesc evocări înălţătoare pentru suflet, ci te aduc la realitatea tragică a comediei omeneşti. Zidurile crăpate, năruite la temelie; scaii ce cresc de jur împrejur; şuroaiele de cerneală scurse pe afişele învechite, lipite pe stâlpii de la intrare; grilajul sărăcăcios, ruginit ca la un mormânt părăsit; toate îţi spun că stai în faţa unei forme îndeplinite, fără nicio necesitate reală.“ (Ion Simionescu, *loc cit.* p. 83)

Lucrurile stăteau rău încă de mai înainte. O publicaţie târzie faţă de anii când s-a construit Teatrul a făcut loc între rubricile sale unei notiţe legate de artă. O citim şi constatăm că în ea e vorba puţin şi despre Teatru:

„În Caracal a funcţionat un ateneu care din nenorocire, sau din pricina dezinteresării intelectualilor noştri (dacă îi avem), şi-a încetat cu desăvârşire activitatea.

Ateneul nu mai funcţionează de doi ani şi deci, suntem îndrituiţi de a întreba pe d-nul Ionescu şi pe d-nul Titi Kristide – căci d-nul Hagiescu nu mai e în Caracal

·TRAGEDIA·
©Florin BIOLAN

Foto: Florin Biolan

·COMEDIA·
©Florin BIOLAN

Foto: Florin Biolan

– să binevoiască a ne desluşi: ce s-a făcut cu banii adunaţi din cotizaţiile membrilor precum şi din banii încasaţi de la conferinţele ţinute.

Ateneul n-a cumpărat din aceşti bani decât un pian lăsat acum la dispoziţia oamenilor de la teatru care au făcut din el masă şi pat de culcare.

Facem această întrebare ca unora ce au condus Ateneul ca Preşedinţi, vice…, casieri etc." (Cocea, *Ateneul din Caracal*, în *Romanaţul*, 13 aprilie 1915)

Iată dar că în oraş funcţiona(se) un Ateneu, şi iată că la Teatru existau nişte oameni. Iniţial am fost tentată să cred că e vorba de expresia *oameni de teatru*. Nu: era vorba de nişte oameni *de la* Teatru. Oricum, oamenii de teatru nu s-ar fi comportat în acel fel cu un pian… Dar iată că găsim în presa locală numele lui Hagiescu; istoriile de teatru menţionează că actorul a părăsit indisciplinat scena Teatrului Naţional din Bucureşti, pentru a pleca în diverse turnee, dar nu spun ce oraşe cuprindeau respectivele turnee.

Velimir Maximilian şi Niculescu-Buzău, atât de exacţi în descrierea oamenilor şi locurilor pe care le-au cunoscut, nu ne spun nimic despre Caracal: nici măcar dacă s-au oprit vreodată pe acolo.

Monografia judeţului Romanaţi conţine şi o însemnare privind soarta Teatrului, în timp: „În anul 1920 şi anul 1921, d. colonel Mihăilescu, aflându-se în fruntea comunei, repară teatrul, care fusese devastat de nemţi şi transformat în magazie, precum şi instalaţia băilor comunale." (p. 225) De altfel, soarta lui ţine de întrebuinţarea ce i s-a dat, iar întrebuinţarea i-a schimbat – de la o epocă la alta – însăşi denumirea. A apărut cu numele *Teatrv Naţional* şi o vreme a găzduit turnee, concerte, conferinţe. O vreme s-a numit *Teatru communal.* După 1947 a fost transformat în cinematograf şi în această nouă calitate l-a prins apariţia decretului 303 din 3 noiembrie 1948, pentru naţionalizarea industriei cinematografice şi reglementarea comerţului cu produse cinematografice. Ca atare, a fost naţionalizat ca cinematograf şi aşa a funcţionat până în 1965, când, după demersuri stăruitoare duse pe lângă forurile centrale, a fost redat spectacolelor. Urmare a unei susţinute activităţi a trupelor locale de teatru de amatori, şi urmare succeselor acestor trupe, Teatrul capătă denumirea de *Teatru popular.*

Cinematograf sau Teatru, clădirea trece, în anii 1959–1960, printr-un proces de restaurare, al cărui principal scop a fost nu atât consolidarea stâlpilor şi zidurilor, cât ştergerea imaginilor care aminteau de trecut:

„Lucrările de artă plastică au fost încredinţate unor colective de artişti, membri ai Fondului Plastic, care au acoperit frescele originale şi au introdus teme noi. În locul vechilor scene, cu trubaduri şi păstori, pe plafoanele sălii de spectacole au fost pictate scene variate, înfăţişând manifestări artistice contemporane.

Colectivul de pictori, care au decorat sala de spectacole a fost alcătuit din: Ion Musceleanu, originar din Caracal, Ion Mişa, Alin Gheorghiu, Silviu Marin, Iacob Gheorghe, Bălaşa Sabin, Simion Chintilă şi Ion Sălişteanu.

În foaier, colectivul de pictori, format din: Jules Perahim, Roni Noel, A. Stoicescu, Gh. Tofan, Teodor Catana (originar din Caracal) au înfăţişat aspecte din diferite sectoare de muncă şi din viaţa socială.

Pe frontonul Teatrului existau, înainte de restaurare, patru statui alegorice. Fiind în parte avariate, s-au executat altele de către sculptorii: Vasile Năstăsescu (statuia simbolizând pictura), Enea Nicolae (statuia simbolizând muzica), Rodica Severineanu (poezia), Laizer Martin (teatrul)." (Crăciun Pătru, *Monumentele oraşului Caracal,* 1967, p. 37-38)

Prin 2001, când împlinise un secol de existenţă, Teatrul se ţinea încă destul de bine. Îl vede Marina Constantinescu, care se uimeşte şi se emoţionează de frumuseţea proporţiilor lui. Ca important monument de arhitectură, fusese pus în reparaţii încă din urmă cu vreun deceniu şi jumătate. Pentru ceea ce a urmat, dispunem de un excelent articol scris de un cunoscător al vieţii Teatrului, precum şi al aspectelor tehnice ale reparaţiilor: col. Ing. Gheorghe Bănică. Din el aflăm că, în 1986:

„S-a decis construirea unei structuri de rezistenţă şi mutarea Teatrului cu aproximativ 60 de metri. Teatrul a fost închis atunci, iar autorităţile comuniste chiar alocaseră trei milioane de lei pentru lucrările de consolidare. Ele au fost tergiversate şi deosebit de lente, iar imobilul nu a mai fost mutat.

În anul 1994, au început lucrările de recondiţionare a interiorului. În luna ianuarie 1995, din cauza neglijenţei unor muncitori, s-a produs un incendiu la scenă.“

Din 1995 până prin 2007, lipsa fondurilor necesare a ţinut Teatrul într-o „perpetuă stare de cvasireparaţie capitală.“ Până la urmă, Ministerul Culturii a alocat suma de 13,347 milioane lei şi, în martie 2007 „firma de construcţii S.C. Bacomet Construct SRL Slatina (director general Dănuţ Codan, şef lucrare ing. Stelian Popescu) în calitate de antreprenor general, a început lucrările de reparaţii alături de alţi şase subcontractori. Proiectantul general este S.C. Luca's Company SRL Bucureşti, şef proiect, arh. Cristian Rânja. Suprafaţa clădirii Teatrului este de 685 mp, aria desfăşurată fiind de 1485 mp.

Până la data de 19 decembrie 2008, când a avut loc inaugurarea în prezenţa ministrului culturii şi cultelor, Adrian Iorgulescu, s-a lucrat la infrastructură, structura de rezistenţă (S.C. Proiect Rom 2000 SRL Piteşti), arhitectura interioară şi exterioară, instalaţiile sanitare, contra incendiilor şi de climatizare (S.C. Vexoclima SRL Ploieşti). Încălzirea este asigurată de patru centrale termice în cascadă, alimentate cu gaz. De asemenea, au fost restaurate componentele artistice, pictura coloanelor şi stucatura fiind restaurate la valoarea reală, placarea făcându-se integral cu foiţă de aur.

Scena, refăcută în totalitate, are o suprafaţă de aproape 150 metri pătraţi de pardoseală de pin siberian recunoscut pentru calităţile acustice şi o mecanică modernă realizată de firma Rothalia Prod SRL Bucureşti. Fiecare încăpere a Teatrului a fost dotată cu mobilier nou, tâmplăria este de stejar, iar tapiţeria scaunelor, cortina şi mocheta sălii sunt ignifugate. Sala de spectacol, având acum un număr de 208 locuri, a fost dotată cu aparatură electronică, instalaţii de sonorizare şi iluminat (112 reflectoare de scenă şi peste 3700 de becuri încorporate în peste 60 de candelabre şi aplice) de ultimă generaţie, prin firma S.C. Denibel Trading SRL Bucureşti.

Întregul edificiu dispune de un generator electric de rezervă pentru cazul în care s-ar întrerupe accidental alimentarea de la reţea.

În finalizarea lucrărilor s-a implicat Oficiul Naţional al Monumentelor istorice din cadrul Ministerului Culturii – director general Dan Nicolae Buşcu. Picturile interioare au fost realizate de artiştii plastici Ion şi Elena Gabriela Drăghici, iar stucatura şi pietrăria de către S.C. Art Remake SRL, condusă de Marian Dăbuleanu, folosindu-se piatră naturală adusă din Munţii Dobrogei.“ (Col. (r) ing. Gheorghe Bănică, *Teatrul Naţional – un giuvaier repus în valoare*, cf. ediţia online *Vitralii romanaţene*)

În hol au fost plasate busturile a două personalităţi caracalene – Radu Şerban şi Virgil Carianopol –, datorate sculptorul Lucian Ţăran.

Atâta muncă desfăşurată pe parcursul a 22 de ani, atâtea forţe venite din mai multe oraşe (Slatina, Piteşti, Bucureşti), ca şi când bună parte din ţară dorea să contribuie la renaşterea mândreţei de Teatru din Caracal! Oricât de mulţi ar fi fost binevoitorii executanţi şi şefi de lucrări, nu s-ar fi reuşit nimic fără atitudinea unor personalităţi artistice şi politice cărora le aparţinea decizia alocării de fonduri, dintre care trebuie neapărat citaţi Ion Caramitru, ministrul mişcat de soarta monumentelor istorice măcinate de timp, şi Mona Muscă, deputata care a susţinut în Parlament cauza Teatrului din Caracal.

Reinaugurarea Teatrului a ţinut trei zile, având loc în 2, 3 şi 4 aprilie 2009, când au fost prezentate spectacolele: *Măscăriciul*, după Cehov, cu Horaţiu Mălăele şi Niculae Urs; *Confesiuni despre viaţă şi artă,* conferinţă-spectacol de Radu Beligan; *Mahalaua mon amour*, cu Tudor Gheorghe; *Străini în noapte*, cu Florin Piersic şi Emilia Popescu.

P.S. În toiul sărbătoririlor din 2009, cineva a avansat ideea că viaţa teatrală din Caracal îşi datorează începuturile lui Costache Caragiale, care, împreună cu Ion Anestin, ar fi deschis aici, în 1873, o stagiune permanentă. Ştirea apărută pe plan local a fost preluată şi de un important periodic bucureştean. Dar ea este doar un enunţ şi nu lămureşte contribuţia lui Costache Caragiale la întemeierea teatrului în limba română şi în altă localitate decât cele menţionate de istorici (Iaşi, Botoşani, Bucureşti şi Craiova). Păcat că descoperitorul nu a comunicat sursa, ca să se ştie cum, dezamăgit că Millo nu l-a angajat la *Teatrul cel Mare*, ilustrul înaintaş a putut să-şi onoreze în acelaşi timp şi postul de avocat la Bucureşti, şi pe acela de actor la Caracal.

Foto: Florin Biolan

Mircea Radu IACOBAN

Istorie şi istorii

O bucurie de Moş Crăciun: găsesc, la un anticar, ***Istoria teatrului în Moldova*** de **Teodor T. Burada**, ediţia din 1922, cu foi netăiate! Ce tezaur de informaţii, ce model de cercetare a arhivelor şi ce lecţie de preţuire a unei instituţii unice în spaţiul cultural românesc! Spun „lecţie", gândindu-mă şi la faptul că Teatrul Naţional din Iaşi nu s-a învrednicit nici până azi să-şi scrie propria-i istorie, continuând cele întreprinse de Burada şi aducându-le la zi. Multe teatre româneşti, până şi teatrele de păpuşi (vezi cele cinci volume ale cărţii lui Toma Hogea), şi-au cercetat trecutul, dând la tipar lucrări de istorie, cât se poate de necesare unei culturi care are ce înfăţişa Europei în domeniul artei scenice; numai Naţionalul ieşean, cel mai vechi şi mai galonat Teatru românesc, n-a făcut-o şi, din câte ştiu, nici nu-şi propune un asemenea proiect. Volumul al II-lea al *Istoriei*... lui Burada era gata de tipar în 1916; izbucnirea Războiului Mondial n-a mai îngăduit finalizarea imprimării, dar nici n-a oprit continuarea investigaţiilor de arhivă, astfel născându-se un al III-lea volum. Acum, la ceas de pace şi de relativ confort financiar, după trudnica şi aplaudata isprăvire a reparaţiilor sălii, parcă s-ar cuveni întreprins şi efortul continuării *Istoriei*... lui Burada!

Profit de prilej spre a semnala câte ceva şi din ciudăţeniile vesele ori triste ale vieţii teatrale ieşene din veacul XX, riguros consemnate de Burada. Nimeni nu mai ştie azi că, la fiecare reprezentaţie, sala Teatrului era copios împânzită de... poliţişti! Ordonanţa poliţienească păstrată în dosarul 99 la Arhivele Statului detaliază dispozitivul instalat de fiecare dată: „În toate serile de reprezentaţii, un amploiat de căpetenie al Poliţiei va fi de faţă în sala Teatrului, întovărăşit de cel puţin 12 până la 15 sergenţi sau jandarmi, care vor fi aşezaţi după cum urmează: 4 până la 6 la galerie, câte doi pe fiecare coridor al lojilor, 2 la antretul cel mare..." ş.a.m.d. Drept pentru care putem bănui că Iaşiul dispunea de cel mai cultivat corp al sergenţilor de stradă, câtă vreme nu le scăpa nicio premieră, iar spectacolele le vedeau de mai multe ori! Iată şi îndatoririle acestor „slujbaşi poliţieneşti": „*a* – să oprească orice manifestaţie tulburătoare şi în potriva [*sic!*] rânduielilor, *b* – să nu îngăduie pe oricine a aprinde ciubuc ori ţigară afară din cuprinsul bufetului sau antretului, nici a ieşi din pomenitele locuri cu ciubuc ori ţigara aprinsă, *c* – să înfrâneze orice zgomot tulburător şi împiedicător pitrecerii [*sic!*], *d* – să oprească pe la coridoruri [*sic!*] şi galerie vorbele în gura mare [...] *e* – în sfârşit, a ţine în totul o rânduială şi bună cuviinţă". Alte însărcinări*:* „slujbaşii aşezaţi la antretul Teatrului vor regula aşezarea trăsurilor şi vor înfrâna orice gâlceavă între vezetei şi slugi [...] vor privi ca să fie bine aprinse fânarele, după care vor priveghea rânduiala eşirei şi înlesnirea circulaţiei. Toate aceste dispozitive se vor pune şi pentru balurile măscuite, cu osebire că la asemenea întâmplare mai mulţi dintre amploiaţii Poliţiei trebuie să ţirculeze în sală." (Închipuiţi-vă un bal „măscuit" populat şi cu poliţişti falşi, şi autentici!) Tot Poliţia dădea ultima aprobare pentru tipărirea afişelor teatrale, în vreme ce Stăpânirea se străduia să direcţioneze către Teatru feluritele impozite aferente branşei: „în Capitalie se poartă cu necontenire felurite privelişti precum minavete, momiţe, câini învăţaţi şi alte asemenea comedii din care unele îndestulează curiozitatea publică, iar altele dijmuiesc pe locuitori folosindu-se de simplitatea clasei de jos; aseminea [*sic!*] să urmează şi cu scrânciobele de prin mahalale", toţi cei care „poartă în Capitalie feliurite privelişti", fiind obligaţi să dea o parte din încasări direcţiei Teatrului, „urmând sub osebită împărtăşire a Poliţiei". Mai aflăm că, la graniţa pe Milcov, autorităţile din Focşani n-au voit cu niciun chip să vizeze paşaportul lui Matei Millo, fapt ce a inflamat gazetele: „se ştie că oprirea dintr-o ţară în alta se face numai acelor persoane ce ar fi comprometate politiceşte şi, câte odată, criminaliceşte". Dramatic, de n-ar fi vorba despre protejarea de concurenţă a trupei bucureştene, aflată şi ea în turneu la Focşani... Cam poticnită limba presei şi administraţiei moldave, dar ne aflam în 1850. Eminescu abia se năştea.

Cum, fireşte, sunt interesat de istoria Teatrului Naţional din Iaşi, nu pot decât să mă declar total nedumerit de enigmatica prestaţie directorială (doar parţial cunoscută şi, din câte ştiu, în unele porţiuni necomentată până acum) a celui ce avea să dea numele Naţionalului ieşean şi a cărui statuie străjuieşte intrarea principală: Vasile Alecsandri. Toate sursele îl dau ca director prim al Naţionalului, unele în triumviratul Negruzzi–Kogălniceanu–Alecsandri, altele doar în colaborare cu unchiul lui I. L. Caragiale, Costache Caragiale, căruia i-ar fi revenit manageriatul economic şi organizatoric, Alecsandri ocupându-se de partea cultural-artistică; este în circulaţie şi o a treia formulă, de unde se vede că lucrurile nu-s limpezi până la capăt şi se cuvine barem operată o corectură hotărâtă în ceea ce priveşte anul naşterii lui Alecsandri: nicidecum 1821, cum susţin dicţionarele. Un june de 19 ani, director al Naţionalului ieşean în 1840, anul în care abia avea să debuteze în literatură? Greu, foarte greu de crezut! Şi, chiar dacă alte surse propun aducerea anului naşterii către 1819, ori chiar 1818, tot pare a fi un record demn de *Guiness Book* – până la un punct, totuşi, totuşi, plauzibil în epocă, dacă ne gândim că Maiorescu era rectorul Universităţii la 23 de ani. Dar nu la 19! Şi nu numaidecât vârsta intrigă, cât hotărârea lui Alecsandri de a se reînscăuna în fotoliul directorial după 14 ani, în noiembrie 1854. Drept pentru care îi trimite Domnitorului Ghika o „suplică", încheiată astfel: „Sub iscălitul, dorit a lua parte la lucrarea binelui obştesc, va contribui prin toate putinţele sale la dizvoltarea [*sic!*] acestei instituţii naţionale ca una ce în toate ţările civilizate este puternic sprijinită de către ocârmuiri şi a cărei înflorire au fost pretutindene unul din cele mai frumoase titluri de glorie a stăpânitorilor." La 33 de ani, cu un statut cultural şi politic fericit împlinit, Alecsandri a obţinut imediat acordul Domnitorului Moldovei: „Sfatul nostru extraordinar va lua în consideraţie propunerea de faţă, pe care o găsim foarte rezonabilă şi va încheia Hotărârea sa." În faţa unui asemenea „doclad" (rezoluţie), Sfatul nu va avea decât să se conformeze şi purcede la semnarea contractului, care – între altele – prevedea o subvenţie de 600 de galbeni şi atribuirea postului de director al Teatrului Naţional lui Vasile Alecsandri pe timp de zece ani (1854–1864), semnatarul nefiind „volnic a trece acest privilegiu către nime". Aş! După mai puţin de o stagiune, titularul renunţă („împregiurări atât caznice [sic!] cât şi altele împotrivindu-se dorinţei mele de a mă ocupa anii aceştia de direcţia Teatrului Naţional..."), trece Direcţiunea către spătarul Dimitrie Cracti (?) şi actorul Neculai Luchian, dar păstrându-şi mare parte din prerogative, cum ar fi dreptul de a cenzura tot ce se prezintă pe scenele Moldovei şi privilegiul de a susţine reprezentaţii teatrale, în cuprinsul Principatului, doar trupele sale. Când, la Galaţi, o mână de diletanţi români, sub îndrumarea actorului Luigi Ademosello, a încercat închegarea unei trupe de teatru, Ocârmuirea a dat pricaz „a se opri orice reprezentaţiuni", fiindcă, potrivit Contractului semnat cu Alecsandri, doar Bardul de la Mirceşti avea dreptul să prezinte spectacole, oriunde în Moldova! De remarcat că, de acum înainte, pe parcursul a zece ani, contractele cu directorii Teatrului nu mai erau negociate cu Eforia Iaşilor, ci direct cu Alecsandri, care, practic, dădea în sub-antrepriză direcţiunea, ca pe un bun personal! Renunţ la întrebările delicate care, de regulă, apar şi se pun în astfel de împrejurări, pentru a consemna că, în toată perioada de după 1855, Teatrul Naţional din Iaşi s-a aflat, cum scrie presa vremii, într-o evidentă „decădere artistică atât a trupei, cât şi a repertoriului", reproşurile fiind adresate (indirect, dar cu ţintă clară) lui Alecsandri, din cauza căruia „Teatrul Naţional este părăsit în tristă neîngrijire şi lăsat fără nici o priveghere în mâna unui particular". În 1866, încheindu-se deceniul privilegiilor acordate lui Alecsandri (care, în paranteză fie spus, a schimbat o mulţime de directori, refuzând o altă mulţime de pretendenţi...), se recurge la ultima soluţie, hotărându-se înfiinţarea unei „Comisiuni a Teatrului", ce va prelua toate atribuţiile Direcţiunii. Rămâne ciudată prestaţia lui Alecsandri în a doua lui „domnie"!

Istoria Teatrului ieşean nu osteneşte, filă de filă, să înregistreze piedicile, „năcazurile" şi „împresurările" pe care tânăra scenă moldavă a Naţionalului le întâmpina din partea cui te-ai fi aşteptat mai puţin, în pofida unanimităţii declaraţiilor de preţuire a instituţiei şi a misiunii ei formativ-educative. Două documente – unul din 1833 şi celălalt din 1851, despre care n-am văzut nicăieri făcându-se vorbire până acum – aduc informaţii care, probabil, dintr-o anume jenă, au rămas necunoscute şi, desigur, necomentate. Istoria este, însă, istorie şi menirea ei nu poate fi alta decât consemnarea cu deplină obiectivitate a evenimentului, fie că ne convin semnificaţiile lui, fie că nu! La 13 septembrie 1833, mitropolitul Veniamin, personaj cu mari merite nu numai în istoria Bisericii Ortodoxe Române, dar şi în cea politică, fiind de două ori caimacam (locţiitorul Domnitorului) al Moldovei, adresează Stăpânirii o suplică „în privirea răsfăţărilor publice", prin care solicita interzicerea reprezentaţiilor teatrale la anumite date din calendarul bisericesc, anexând o „listă a sărbătorilor şi în agiunul cărora nu să pot face teatruri". Greu de explicat de ce intervenţia din 1833 (când Teatrul Naţional din Iaşi nici nu exista!) a fost aprobată de domnitorul Ghica tocmai în 1851, adică, după 17 ani! Cu atât mai mult cu cât nici nu-i fusese adresată lui, ci administraţiei militare ruse de atunci, iar Veniamin răposase de mult (1846), la Mănăstirea Slatina, după ce domnitorul

Sturdza l-a scos (1842) din scaunul mitropolitan. Cine şi de ce „s-a învrednicit“ să repună pe rol un demers întreprins cu atâta vreme în urmă şi în cu totul alte condiţii, de un Mitropolit trecut la cele sfinte şi a cărui solicitare nu putea avea în vedere reprezentaţiile de mai târziu ale unei trupe teatrale profesioniste? A reiterat-o Mitropolitul în scaun, sub acoperirea prestigiului lui Veniamin? Şi de ce a fost contrasemnată de Vodă, fără nicio obiecţie, deşi chiar la prima vedere se observa că reprezintă o însemnată piedică în propăşirea scenei moldave? Sunt întrebări la care, poate, vor încerca să răspundă cei îndreptăţiţi s-o facă – adică, cercetătorii istoriei Bisericii. Lista lui Veniamin, aprobată de Vodă Ghica, aproape că lăsa Teatrul Naţional fără... obiectul muncii, interzicând orice reprezentaţie teatrală în zilele posturilor, plus cele 7 zile ale Săptămânii Patimilor, apoi „spre toate duminicile anului“, adică 52 de sâmbete, dar şi „spre toate sărbătorile“, adică şi ajunul acestora, urmând desigur cu atât mai mult respectarea strictă a sărbătorii propriu-zise, adică: Sfântul Vasile, Boboteaza, Sf. Ioan, Sf. Grigorie Teologul, Sfinţii Trei Ierarhi, Întâmpinarea Domnului, Paştele (3+1 zile), Sf. Gheorghe, Înălţarea, Sf. Constantin şi Elena, Sfântul Apostoli, Schimbarea la faţă, Adormirea, Tăierea Capului Sf. Ioan, Naşterea Născătoarei, Înălţarea Sfintei Cruci, Cuvioasa Parascheva, Sf. Dimitrie, Sfinţii Arhangheli, Intrarea în Biserică, Sf. Neculai, Sf. Spiridon, Crăciunul (3+1 zile). Dacă ne luăm strict după formularea „lista sărbătorilor şi în agiunul cărora nu să pot face teatruri“, rezultă că interdicţia se aplică şi tuturor duminicilor de peste an, aşa că totalul zilelor oprite ajungea la... 202. Scăzându-le din 365, ar mai rămâne 163; numai că trebuie luată în calcul şi pauza dintre stagiuni, care, fără determinare precisă, oscila între 5, 6 ori chiar 7 luni. Sigur că, pe timpul verii, datele calendaristice interzise de Veniamin se cuvin scoase din totalul general, dar, oricum, noua lege (că, odată semnată de Vodă, lege era!) îngăduia Naţionalului doar să încerce a se strecura printre feluritele sărbători religioase (şi ajunurile acestora!), ţinând sala închisă taman sâmbăta şi duminica, atunci când serile par cele mai potrivite pentru invitarea ieşenilor la teatru! Ca şi răgazul sărbătorilor, de altfel.

Încerc explicaţii: la 1833, Moldova aflându-se sub ocupaţie rusă, nu-i exclus să-i fi fost impuse lui Veniamin rânduieli proprii pravoslavnicii Rusii; dar, oricum, aprobarea după 17 ani, în cu totul alte condiţii, sugerează o „lucrătură“ cât se poate de... laică la adresa tinerei scene româneşti. Cine, ce, cum – rămâne s-o afle cei care cercetează mai în amănunt fondurile documentare. Eu încercând doar a vedea cum a primit Teatrul Naţional interdicţia şi care vor fi fost efectele ei. Niciunul! Pricazul domnesc n-a fost respectat în litera lui de la bun început, fapt cu totul neobişnuit în epocă. De prin 1858 pare a fi scos de sub interdicţie ajunul sărbătorilor. Din 1868 (când evidenţele sunt mai limpezi) se joacă în toate duminicile. Aşa că apar alte întrebări: cum s-a putut încălca un răspicat pricaz domnesc şi de ce Mitropolia n-a protestat, cerând respectarea *Hotărârii* din 1851? O posibilă explicaţie: capitala se mutase la Bucureşti, vechile legiuiri ale Moldovei nu se puteau aplica doar la Iaşi, ci în tot teritoriul Principatelor Unite, iar ciudăţenia deciziei excesive a lui Ghica n-avea cum „prinde“ în noul context social-politic, mai deschis şi – barem în intenţii – mai elevat...

SPECTACOLE

Mircea MORARIU

De fapt, a fost premieră

În luna martie a anului 2014 se vor împlini 30 de ani de când debutam, printr-o cronică la un spectacol orădean, în critica de teatru. Debutul s-a petrecut în paginile revistei *Teatrul.* Am scris de atunci zeci, sute, poate chiar mii de cronici ori de eseuri despre ceea ce am văzut prin Teatrele din ţară. Desigur, nu am dat seama în scris despre toate experienţele mele de spectator. Mi s-a întâmplat adesea să revăd unele spectacole. Şi, cu toate că revista la care am debutat avea o rubrică ce se chema *Reprezentaţia nr...*, rubrică în cuprinsul căreia se consemnau, destul de expeditiv, mai cu seamă unele înlocuiri în distribuţie, devenite pesemne necesare, dar se şi încerca diagnosticarea „stării de sănătate“ a unui spectacol la câteva luni ori la câţiva ani de la premieră, nu mi s-a întâmplat niciodată să revin cu o cronică asupra a ceva ce văzusem şi despre care deja scrisesem. Ceea ce va urma are, aşadar, pentru mine, valoarea unui al doilea debut.

Sigur, atunci când, la solicitarea vreunui editor, am fost în situaţia de a scrie despre vreun festival, loc în care, inevitabil, am regăsit şi revăzut montări deja cunoscute, am consemnat „reîntâlnirile“. Mi s-a întâmplat să am parte şi de surprize. Unele nu doar plăcute, ci extraordinare de-a binelea.

Aşa au stat lucrurile, de pildă, cu o versiune a celebrelor *Trei surori* cehoviene, versiune concepută şi regizată de Tompa Gábor, văzută la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Urmărisem spectacolul la premiera din toamna anului 2008 şi am scris despre el în nr. 11–12/2008 al revistei *Teatrul azi.* A fost un spectacol neîndoielnic foarte bun, cu o remarcabilă fermitate, dar şi eleganţă a „croiului“, marcat de originalitatea viziunii, înnobilat de câteva evoluţii actoriceşti de excepţie. Valoarea montării a fost recunoscută de câteva premii UNITER.

La mai bine de doi ani de la premieră, prezent la Târgu Mureş la manifestările prilejuite de împlinirea a 100 de ani de la naşterea regizorului şi profesorului Tompa Miklós, am revăzut montarea lui Tompa Gábor. Nu mai era doar un spectacol „foarte bun“. Ceva, nu ştiu ce, s-a întâmplat în seara aceea, iar spectacolul la a cărui premieră asistasem în urmă cu doi ani mi s-a părut acum o revelaţie. Atinsese perfecţiunea. Accentele erau mai puternic plasate, personajele mai riguros conturate, găunoşenia eroilor mai pronunţată. Ritmul spectacolului, palpitul său interior erau altele, net superioare, energia lui interioară ajunsese la incandescenţă, energia comunicării cu publicul devenise dogorâtoare. Am urmărit – nu, *am trăit* – acel spectacol cu vibraţie, iar la sfârşit am stat paralizat în fotoliul meu de spectator, incapabil să aplaud, incapabil să mă ridic.

Nu, sigur nu a fost vorba atunci despre ceva strict subiectiv. Despre o impresie, despre o iluzie. Imediat după spectacol m-am întâlnit cu Tompa Gábor, cu atât de calculatul Tompa Gábor, cel căruia nu-i place nimic şi nu-i plac mai cu seamă propriile montări. Era evident, era vizibil, fericit. M-a întrebat imediat dacă şi mie mi s-a părut că ceea ce văzusem fusese „altfel“. Indiscutabil fusese. M-am întâlnit şi cu interpreţii Hatházy András, Kali Andrea, Kézdi Imola, Péter Hilda, Orbán Attila, Bogdán Zsolt şi nu m-am putut abţine să-i întreb „ce s-a întâmplat cu voi?“ Reţin şi acum zâmbetul semnificativ al lui Zsolt, mizantrop nu doar în spectacolul de odinioară al aceluiaşi Tompa Gábor, ci şi în viaţa de toate zilele, de data aceasta aproape dispus să recunoască nu doar că fusese o reprezentaţie reuşită, ci şi că el însuşi jucase bine (e maximul de îngăduinţă faţă de sine pe care îl poate avea acest inegalabil actor), dar şi datul din umăr, întrebător, al tânărului actor Balla Szabolcs. Ceva ce însemna „a fost!"

Şi, totuşi, nu am scris atunci o altă cronică. Am consemnat succesul în materialul de sinteză, publicat în nr. 1-2/2011 al revistei *Teatrul azi*.

Către sfârşitul lunii decembrie a anului 2013 am fost invitat la acelaşi Teatru Maghiar de Stat din Cluj – unde, cu numai câteva săptămâni înainte, asistasem la premiera spectacolului-miracol cu *Victor sau copiii la putere*, în regia lui Silviu Purcărete – să revăd ***Unchiul Vanea***, magnificul, cuceritorul spectacol al lui Andrei Şerban. Poate cel mai bun spectacol, după (sau chiar la egalitate cu) *Trilogia antică*, făcut de marele regizor după revenirea lui în ţară, la începutul lui 1990. Spun aceasta, deşi nu îmi plac clasamentele în teatru (în artă, în general(.

Nu era, aşadar, vorba despre o premieră. Era vorba despre ceea ce în termeni „tehnico-administrativi" – da, există termeni „tehnico-administrativi" şi în teatru – se cheamă o „refacere de spectacol". La mai bine de şapte ani de la premieră, la peste 100 de reprezentaţii de la celebrele, de acum, „repetiţii cu public" (de fapt, spectacole în lege ale lui Andrei Şerban), s-au impus câteva schimbări în distribuţie. Mai exact şi sec spus, Viola Gábor urma să preia rolul *Ivan Petrovici*, iar Albert Csilla să „intre" în *Sonia*. Teoretic, trebuia să fie vorba despre ceva de genul „reprezentaţia nr...".

Nu a fost însă deloc ceva de genul „reprezentaţia nr...". A fost *ca* la premieră; de fapt, a fost premieră. „Înlocuirile" nu s-au făcut oricum, ci pentru aceasta a fost poftit în ţară Andrei Şerban. Pe care chiar l-am zărit şi simţit undeva, în spatele meu, în timpul primului act, cel care se joacă cu publicul aşezat pe proscenium şi cu actorii în sală. Acel act ce se termină – ca toate celelalte, de altfel – în ritm de tango argentinian, în care simţim deja tot golul, toată găunoşenia, întreg ridicolul lui *Serebreakov* (magistral jucat de Biró József), senzualitatea acaparantă a *Elenei Andreevna* (interpretată impecabil de Györgyakab Enikö), frustrările ce stau să dea în clocot ale *unchiului Vanea* (parte de încălzire pentru Viola Gábor), durerile *Soniei* (riguros şi omenesc anunţate de jocul fără cusur al lui Albert Csilla), falsele împăcări cu sine ale lui *Astrov* (magnific, încă din această secvenţă, Bogdán Zsolt), contradicţiile dintre vârstă şi faptă ale *Mariei Voiniţkaia* (Kató Emöke), agitaţia inutilă a unui *Teleghin* (Orbán Attila) ori a lui *Iefim* (Sinkó Ferenc).

Şerban, dar şi excepţionala scenografă care e Carmencita Brojboiu, aveau să şi apară la aplauzele finale, atât de cehovian gândite de regizor (în cheia îndepărtării, a acelor interminabile luări de rămas-bun, parte a esteticii lui Anton Pavlovici, prezente în toate scrierile sale de după 1895), alături de întreaga distribuţie.

I-am regăsit în foaier şi în sală pe câţiva importanţi intelectuali clujeni; pe colegul Ion Cocora, venit de la Bucureşti; pe Eugenia Şarvari, secretarul literar al Naţionalului, ce numai cu o zi înainte trăise bucuria lansării cărţii *Andrei Şerban. Mereu spre un nou început* (Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2013), pe care a gândit-o şi a alcătuit-o; pe tânărul regizor Alexandru Gherman, colaborator al Maestrului; întreg stafful Teatrului. Erau şi câţiva actori, de la Dimény Áron, admirabilul *Victor* din montarea lui Purcărete, şi, iarăşi, Balla Szabolcs.

Regizoral, cred că nu s-a schimbat nimic. Nu avea cum, nu se cuvenea nimic schimbat. Totul fusese gândit de la început în detaliu, trecerile de la un spaţiu la altul (spaţii zămislite pe scena Teatrului, o scenă ale cărei cotloane sunt cu toatele valorificate), amestecul de pasionalitate, de disperare, de feminitate, de virilitate,

Foto: Biró István

VIOLA Gábor şi GYÖRGYJAKAB Enikö

de erotism ardent, când cenzurat, când expus la vedere, de enervare, de sufocare, de ură, de teribilă, de inutilă, de disperată luptă cu imposibilul şi cu absurdul, sunt aceleaşi ca acum şapte ani.

Actoriceşte, iarăşi totul e *sans défaut*. Vechii componenţi ai distribuţiei au o prospeţime, o implicare, o dedicare, o coeziune admirabile. I-am urmărit fascinat pe toţi. L-am urmărit cu încântare pe Bogdán Zsolt în *Astrov* şi mi-am spus că joacă dumnezeieşte. L-am urmărit cu bucurie, dar şi cu întristare. Cu bucuria de a constata că a mai „crescut“ în rol. („Dar mai avea cum să crească?“ – m-a întrebat Florica Ichim a doua zi, atunci când i-am spus la telefon asta; da, uite că mai avea, numai că *avutul* acesta e numai la îndemâna actorilor unici, iar Bogdán Zsolt face parte din această categorie aparte.) Cu întristarea că atunci, în 2007, actorul nu a avut parte nici măcar de o nominalizare la vreun premiu UNITER.

Coeziunea despre care vorbeam mai sus nu a fost nicio singură secundă tulburată, fisurată de actorii nou intraţi în rol. Ambii, atât Viola Gábor cât şi Albert Csilla, sunt perfect integraţi în distribuţie, în *trupă*, şi joacă perfect. Viola Gábor semnează o evoluţie de excepţie. Regăsim în ea toată durerea, întreg dramatismul, tragismul integral al unei revolte încheiate printr-o înfrângere, al unei existenţe eşuate. Albert Csilla joacă când într-o bine poziţionată discreţie, când în neaşteptate explozii, durerea fetei urâte, care ştie că e urâtă, îndrăgostită fără salvare şi fără speranţă de Astrov. Joacă disperarea fetei sacrificate şi care îşi asumă sacrificiul, în monologul final rostit asemenea unei litanii, precum o rugăciune.

După încheierea reprezentaţiei, am plecat copleşit la hotel. Nu m-am dus să vorbesc nici cu regizorul, nici cu scenografa, nici cu actorii. Nu i-am felicitat, deşi meritau cu prisosinţă. Am făcut-o doar câteva ore mai târziu, printr-un mesaj adresat lui Bogdán Zsolt şi, a doua zi, prin viu grai, cu Györgyjakab Enikö.

Am postat pe facebook ceea ce se cheamă o *stare*. Spuneam acolo că spectacolul fusese fabulos. Cineva – un actor altminteri talentat – s-a aflat în treabă şi a comentat că e fabulos că eu nu ştiu limba maghiară. Da, nu o ştiu. Dar e dezolant că după atâţia ani de profesie, dar şi de succese, actorul cu pricina nu a aflat deocamdată că teatrul nu înseamnă doar cuvânt. Şi încă şi mai dezolant e că nu ştie, că nu poate să accepte, că sunt alţii mai buni decât el. Că are astfel şansa de a mai învăţa câte ceva. E dezolant că nu îşi poate depăşi trufia, complexele, egolatria.

Mi-am reamintit, în amărăciunea provocată de teribilismul infantil al actorului în cauză, că Mariana Mihuţ, marea actriţă ce a văzut *Unchiul Vanea* acum şapte ani, cu ocazia reprezentaţiei urmărite şi de mine şi pentru care a venit special de la Bucureşti, împreună cu Victor Rebengiuc, a declarat că ar trebui înfiinţată o linie specială de autobuz Bucureşti–Cluj, pentru ca toţi actorii din Capitală să vadă *Unchiul Vanea* de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Trebuie să fii Mariana Mihuţ şi să ai valoarea, palmaresul şi înţelepciunea ei, ca să spui asta.

În 2007, am scris o lungă cronică a premierei de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. A apărut în nr. 10-11-12 al revistei *Teatrul azi*. Am recitit-o acum şi am mai dobândit încă o dată confirmarea faptului că un spectacol de teatru nu poate fi niciodată în totalitate rezumat, „prins“ în cuvinte. Poate şi de aceea am simţit nevoia acestei cronici a „premierei“ din decembrie 2013.

O premieră, după cum spuneam la început, şi în existenţa mea de critic.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Unchiul Vanea **de A. P. Cehov. Regia: Andrei Şerban. Dramaturgia: Kelemen Kinga. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Biró József, Györgyjakab Enikö, Albert Csilla, Kató Emöke, Viola Gábor, Bogdán Zsolt, Varga Csilla, Orbán Attila, Sinkó Ferenc. Data reprezentaţiei: 20 decembrie 2013.**

Foto: Biró István

VIOLA Gábor şi ALBERT Csilla

Şi mărturia eroilor

Mirela Sandu: *Cum a fost, pentru fiecare dintre voi, lucrul cu Andrei Şerban?*

Csilla Albert: Eu am o poveste mai lungă cu Andrei Şerban: este a patra oară când lucrez cu el, dar al treilea spectacol. Iniţial, în *Unchiul Vania* de A. P. Cehov, am interpretat-o pe Marina. Apoi, timp de şapte ani, am făcut împreună tot felul de proiecte. Am fost şi la un workshop susţinut de el, deci l-am văzut în tot felul de ipostaze. Îmi pare rău că reluarea spectacolului a fost mai degrabă un fast food. A trebuit să facem totul foarte repede. Am avut doar zece zile: o săptămână cu el şi restul pentru lucrul pe text. Ne-am axat mai degrabă pe formă, căci el oricum pune mare accent pe forma foarte gândită şi foarte strictă. Actorul trebuie să se raporteze întâi la formă şi abia după aceea să adauge partea care ţine de suflet. Nu prea am avut timp să filosofăm „ce, cum şi cât". Ne-a explicat situaţiile de joc şi care este traseul. Ne-am axat pe text şi pe spectacolul deja făcut, la care noi trebuia să ne adaptăm şi să-i prindem gustul. Totul a fost foarte intens.

M.S.: *Aveaţi anumite situaţii pe care lucraţi?*

C.A.: Prima dată am lucrat pe text şi am încercat să învăţăm mişcarea. Apoi, când a venit şi Andrei Şerban, a fost ca la şcoală: noi făceam un act, el îl vedea şi corecta. A lucrat cu noi şi separat, pentru că sunt texte foarte mari, cu care a trebuit să ne luptăm puţin. Pentru asta nu era nevoie ca toţi colegii să fie prezenţi, cu atât mai mult cu cât joacă acelaşi rol de şapte ani. În schimb, noi aveam nevoie de timp ca să ne familiarizăm cu forma.

Gábor Viola: Înainte de a pleca, Andrei Şerban ne-a spus să lăsăm să iasă la suprafaţă ceea ce este liber în jocul nostru. Sigur că avem nevoie de acele puncte fixe care ţin de formă, dar viaţa spectacolului este dată de jocul prezent. Pentru a putea obţine această stare, ne-a sfătuit ca în anumite momente să ne lăsăm liberi; sau, după o situaţie fixă, să ne dăm libertatea de a crea şi de ne îmbogăţi jocul. În felul acesta, eu cred că a spus totul despre teatru: forme fixe, îmbogăţite de un joc ludic, lăsat în suspensie. Din primul moment în care am început să lucrăm, am simţit că mă pot baza pe el. Frica iniţială a început să se diminueze, iar la final am simţit că el a făcut totul ca să mă pot exprima. Acesta este un lucru foarte important pentru un actor. În general, nu prea simţi asta. De fiecare dată ai emoţia aceea greu de definit: ţi-e frică de teatru şi încerci să fii cât mai bun în ochii regizorului. Cu el nu am simţit că trebuie să demonstrez ceva. Ştiam că îşi face treaba ca eu să fiu bun. Trebuia doar să-mi depun toată energia, concentrarea şi talentul (pe care cred că îl avem cu toţii), pentru ca lucrurile să iasă bine.

M.S.: *Cum făcea lucrul acesta? Cum te-a condus către rol?*

G.V.: Am avut foarte puţin timp la dispoziţie şi, din acest motiv, nu am avut controlul asupra tuturor momentelor. Trebuia să ne pliem pe forma deja existentă. După ce am început să lucrăm şi am aflat paşii pe care îi avem de urmat, lucrurile au început să se lege. Este foarte incitant să vezi dinăuntru cât de muzical şi de bine construit este acest spectacol. Este ca o compoziţie muzicală: sunetul, vocile, luminile – totul este foarte bine gândit şi îşi are propriul sens.

M.S.: *Cum este să intri într-un personaj deja construit?*

G.V.: Când am început repetiţiile, m-au sunat de la croitorie, ca să merg să iau haina lui András Hatházi. Numai că haina lui îmi era prea lată la umeri şi a trebuit cusută una nouă. Exact aşa a fost şi cu personajul. Este haina lui, dar acum o port eu şi trebuie să o fac să devină a mea. Trebuie doar puţin redimensionată. Meritul este al lui Andrei Şerban: el este cel care a decis că această haină şi acest rol pot deveni ale mele. Probabil a ştiut că această combinaţie va funcţiona.

C.A.: Ca să rămânem la haine: la mine şi la Sonia s-a întâmplat cu totul altfel. Am repetat cu hainele ei şi, înainte de prima repetiţie cu publicul, Andrei Şerban mi-a spus că am să am două rochiţe noi. De fapt, am primit două feţe ale personajului, foarte diferite de ceea ce îmi imaginasem. Dar îmi plac, chiar foarte mult. Mi-au dat o energie specială. M-am simţit ca o cutie căreia îi adaugi ambalajul, panglica şi funditele. Aşa mi-a dat o nouă direcţie.

M.S.: *Vorbeaţi de Vania şi de Sonia: ce înseamnă pentru fiecare dintre voi personajul pe care îl interpretaţi?*

G.V.: Vania al meu nu este un om terminat sau fără nicio şansă în viaţă. Cel puţin nu se arată fără perspectivă chiar din prima scenă. Publicul trebuie să trăiască cu senzaţia că omul acesta încă se mai poate salva, că poate oricând să se dezvolte. Dă senzaţia că are forţă, că are către ce să se îndrepte. Acest lucru e important şi în relaţia lui cu femeia: e încă plin de viaţă şi poate dori din tot sufletul o femeie. Doar că, în conjunctura dată, nu are şanse de izbândă.

M.S.: *Care este relaţia lui Vania cu celelalte personaje?*

G.V.: El este cel care se îndreaptă către cei din jur; altfel, ei nu vin spre el. Este interesant că doar el iniţiază lucrurile, şi nimeni altcineva. Nicio energie nu vine din partea celorlalţi, pentru a-l schimba sau pentru a-l influenţa. În permanenţă, Vania se luptă – cu el şi cu ceilalţi – pentru a scăpa din cutia în care se află. În ochii celorlalţi, Vania nu pare să îşi aibă rostul pe lume. Nimeni nu se preocupă de soarta lui. Poate de aceea şi simte nevoia să distrugă totul în jur. Poate că doar Soniei îi pasă...

C.A.: Cu toate acestea, ei seamănă foarte mult. Sonia, dacă ar fi bărbat şi mai în vârstă, ar fi Vania; iar Vania ar putea fi Sonia. Sunt pe aceeaşi rută. Poate de

Foto: Biró István

BOGDÁN Zsolt şi VIOLA Gábor

aceea nu se întâlnesc, pentru că sunt atât de paraleli. Problemele lor sunt foarte asemănătoare. Sexualitatea lor e la fel: ceva de genul „nu ştiu cum e, dar îmi doresc să aflu cât mai repede". La un moment dat, la repetiţii, ne-am pus întrebarea dacă Unchiul Vania este virgin sau nu...

Sonia mea este foarte concentrată pe dorinţa de a deveni femeie. Timp de şapte ani, am văzut-o pe Sonia din perspectiva dădacei. A fost foarte straniu să ies din rolul acela şi să fiu ea. Ca să nu devină un obstacol în drumul pe care îl aveam de făcut, întotdeauna am încercat să îmi imaginez că Sonia, când va îmbătrâni, va fi un fel de dădacă. Tot ce am aflat despre dădacă în tot acest timp, felul cum mi-am construit personajul, am încercat să folosesc şi am luat elemente de acolo. M-am gândit cum ar fi dacă cele două s-ar întâlni. Sonia este îndrăgostită întâi ca o fetiţă, dar apoi începe să vrea din ce în ce mai mult. Îşi doreşte să ajungă un fel de Elena, deşi ştie că asta nu va fi posibil niciodată. Vrea să fie o femeie frumoasă, admirată, dorită. O femeie care are puterea de a-i atrage pe bărbaţi.

M.S.: *Apropo de Elena: cum o curtează Astrov şi cum o face Vania?*

G.V.: Astrov are tehnica de a cuceri o femeie. Şi-a dezvoltat această latură. Vania, în schimb, nu. El nu şi-a dezvoltat această tehnică, pentru că nu a avut cum. Neştiinţa lui se vede din stângăcia cu care face lucrurile. Are mai mute încercări de a o cuceri pe Elena. Nu avem voie să spunem despre el că nu poate... Aflăm că este incapabil să cucerească o femeie doar după ce face tot felul de încercări. Vrea să îi dăruiască flori, o urmăreşte cu încăpăţânare... Dar pentru unele femei florile nu sunt suficiente. În primul act, când sunt cu toţii prezenţi, Vania vrea să pară interesant: urlă, se învârte ca un cocoş, îşi arată forţa brută. Face tot posibilul să se facă remarcat. Dar când rămâne singur cu ea, devine ca un şoricel. În prezenţa unei femei, Vania se face mic, mic.

M.S.: *Cum a fost să intraţi în această formă fixă care este spectacolul? Cum îi simţiţi energia?*

G.V.: Simt că este nevoie de foarte multă energie. Fiecare act necesită tot mai multă. Din ce în ce mai multă. Colegii m-au ajutat enorm. Am simţit în permanenţă trupa alături şi cred că sunt norocos. E un sentiment foarte plăcut să vezi cum se creează şi cum funcţionează o echipă. Andrei Şerban a reuşit să facă asta cu acest spectacol. El ştie că o reprezentaţie se bazează pe energia tuturor celor din distribuţie. Nu doar pe un actor, ci pe toţi laolaltă şi pe felul în care ei funcţionează împreună. Sigur că fiecare dintre noi ne facem treaba, dar împreună servim unui lucru mai mare, mai important.

C.A.: Fiecare personaj are propria responsabilitate: e ca un stâlp pe care stă spectacolul. Fiecare stâlp e altfel: unul e mai gros şi mai viguros, altul mai firav. Cred că mai greu ne este să ne dăm seama cum trebuie dozată energia pe toată durata spectacolului. Când trebuie economisită şi când să dăm mai mult, pentru ca stâlpii să nu se dărâme din prima scenă. Cred că asta e mai greu de învăţat şi vine odată cu experienţa acumulată în mai multe reprezentaţii. De această rutină, în sensul bun al cuvântului, avem nevoie. Să avem exerciţiul spectacolului, să ştim când şi cum să ne dozăm ca să nu murim până la final. Dădaca are un moment când explodează; până atunci, doar acumulează. La Vania sunt multe momente mari, importante, şi trebuie să ştii exact cât să dai. Fiecare personaj are înăuntrul lui o maşinărie, pe care trebuie să înveţi să o foloseşti. Nu poţi să spui că doar un act, o scenă sau un monolog contează. Iar asta nu se poate învăţa în zece zile, pentru că nu e vorba doar de text: avem nevoie de experienţa şi de rutina spectacolului.

VIOLA Gábor, ALBERT Csilla, KATÓ Emöke şi VARGA Csilla

Foto: Biró István

KATÓ Emöke, VIOLA Gábor şi BIRÓ József

Foto: Biró István

M.S.: *A fost o experienţă foarte intensă pentru fiecare dintre voi. Cu ce aţi rămas, după aceste zece zile?*

G.V.: Încă nu pot să mă pronunţ, pentru că totul este foarte cald. Am rămas cu dorinţa de a face parte din acest spectacol şi de a mai lucra la personaj. Este departe de ceea ce ar trebui să fie, şi nu cred că va fi gata vreodată. Dacă vom avea posibilitatea să jucăm, atunci vom continua să lucrăm.

C.A.: Nu ştiu ce să zic. Ne mai vedem... Acum totul este foarte proaspăt: abia ieri am avut cea de-a doua reprezentaţie cu public, iar publicul este foarte important la acest spectacol. Familiarizarea cu el este foarte delicată. Mai vorbim, peste un an...

M.S.: *Privind din exterior şi din interior, ce are atât de special acest spectacol?*

C.A.: Cred că are o forţă imensă. Întotdeauna – şi atunci când l-am văzut, şi când jucam – am avut senzaţia că în faţa lui sunt nişte cai care trag fără încetare. Este o energie superbă, care îl duce cu ea şi pe spectator. Apoi, nu e Cehov montat ca la Cehov: merge dincolo de cuvinte. Când ai senzaţia că te oboseşte textul şi crezi că nu mai poţi, exact atunci eşti luat prin surprindere. Când cineva îşi plânge de milă, nu o face aşa cum se obişnuieşte la Cehov. Cred că în sensul acesta este foarte modern conceput. Are mai multe straturi, iar spectatorul se recunoaşte în aceste personaje. Doctorul nu e numai doctorul din Siberia, ci este un om de care chiar te poţi îndrăgosti. Ca scenografie şi ca regie, este gândit în aşa fel încât spectatorul să fie chiar în mijlocul poveştii, înăuntrul ei. Asta îl face să aibă o forţă enormă. Şi cred că, în acest moment, oamenii chiar au nevoie de nişte impulsuri foarte puternice. De asta au nevoie lumea şi societatea în care trăim.

G.V.: Faptul că spectacolul se învârte în jurul lui mă face să mă gândesc la un dans pe care Andrei Şerban îl propune spectatorilor. E un tango. Iar tangoul este foarte energic, senzual şi, în acelaşi timp, foarte trist. Probabil că spectacolul are forţă pentru că sunt folosite foarte multe elemente, diferite tipuri de teatru: cabotinism, dramă – e totul acolo. Şi totul foarte bine compus. Este ironic, isteric, amuzant, sentimental, sexual – a reunit toate formele. Şi, cu atâtea ingrediente, dansul devine unul foarte complex. Este imposibil să nu îţi atingă sufletul. Faptul că s-a jucat timp de şapte ani şi încă se mai joacă cu casa închisă spune foarte multe.

M.S.: *Propuneai, Csilla, să mai vorbim peste un an. Până atunci, ce vă doriţi – legat de voi şi de spectacol?*

G.V.: Cum spunea şi Csilla, spectacolul este foarte modern. De aceea, s-ar mai putea juca de încă o sută de ori. Poate aşa, cu timpul, vor mai intra şi alţi colegi în distribuţie.

C.S.: Când am avut premiera, Andrei Şerban a spus că după cinci ani un spectacol moare. Dacă i-am fi zis atunci că se va întoarce, după şapte ani, să îl refacă – nu ne-ar fi crezut. Pare că acest spectacol are o viaţă a lui. Nu contează dacă suntem noi în distribuţie sau joacă altcineva: e construit atât de puternic, încât stă în picioare. Sigur că este nevoie de fiecare dată de regizor, care să mai şlefuiască puţin, dar spectacolul chiar poate funcţiona mai departe. Pentru noi, munca nu s-a sfârşit aici: cred că abia acum începe. Mai ales că până acum am avut siguranţă, pentru că era prezent şi Andrei Şerban. Ştiam că stă undeva, în spate, cu carneţelul şi notează, iar la final vom primi tot felul de informaţii care ne vor ajuta. El însă nu va mai fi aici. Suntem asemeni copiilor lăsaţi la grădiniţă, să se descurce singuri: de acum încolo suntem pe cont propriu. Deci, pentru noi munca continuă. Cred că după cinci-şase spectacole va fi ceea ce şi-ar fi dorit Şerban să vadă ieri.

A consemnat Mirela SANDU

Natalia STANCU

O lectură teatrală distanţată şi „altfel"

Noul ***Titanic vals*** de Tudor Muşatescu, la Teatrul „Odeon", confirmă aşteptările celor care au văzut montările precedente cu texte „clasice" româneşti (*Gaiţele*, Caragiale etc.) semnate de Alexandru Dabija. Aceştia vor aprecia – ca şi altă dată – originalitatea viziunii spectaculare provocatoare (care – de remarcat – „ţine aproape", ca să zic aşa, „respectă" textul inspirator), aprofundarea diferită (şi inedită, la propriu!) a personajelor şi conflictelor. Vor remarca numeroasele idei şi semne teatrale (de un eclectism şi – aş zice – de un „gust" postmodern), care asigură mereu o imprevizibilă şi incitantă desfăşurare, vie şi dinamică. Şi îşi vor reaminti cât de convingător şi eficient este Dabija în pedagogia cu actorii, mereu şi cu orice preţ dispuşi să îl urmeze. Am fost chiar la premieră – şi ţine de un fair play elementar să recunosc satisfacţia de pe chipurile spectatorilor şi aplauzele repetate ce au însoţit ultima lăsare de cortină. Şi totuşi...

Montarea la care mă refer apare mai discutabilă celor care au citit, care ştiu comedia semnată de Tudor Muşatescu, în litera şi în spiritul ei, şi care au încăpăţânată memorie a unor alte montări anterioare „exemplare" – unele devenite, cum se ştie, spectacole de referinţă şi „culte". Căci Dabija se desparte şi aici (ca şi altădată, dar într-o măsură mult mai mare decât la *Gaiţele*) de atitudinea şi de stilul specifice capodoperei lui Tudor Muşatescu. (Aşa încât s-ar putea spune că îmbrăţişarea – nesilită – textului, respectat – aparent – cu fidelitate, este, de fapt, una „perversă"!) Regizorul nu are încredere în *adevărul* comediei (mai ales din unghiul contemporaneităţii). Pare a considera universul autorului interbelic o imagine mult prea blândă şi binevoitoare a moravurilor familiei şi vieţii politice româneşti. De aici şi atitudinea sa distanţată şi răspicat violent critică.

Suntem la „Odeon", departe de climatul întrucâtva pitoresc şi creator de nostalgie al târgului de provincie „d'antan", ca şi de atmosfera (în fond, amuzantă şi simpatică, chiar şi prin efluviile de otravă ale Chiriachiţei) din casa dominată de femei a lui Spirache Necşulescu. Suntem departe de înţelegerea lui George Călinescu: „personalitatea scriitorului stă tocmai în acea sentimentalitate râzătoare, ce nu jigneşte lumea adevărată". Scad, sesizabil, cotele tonusului afectiv, liric. Umorul şi ironia fac loc acidului unei vitriolante satire *morale* (şi nu doar una „de moravuri"). Tablourile concepute sarcastic se colorează mai sumbru. Râsul se restrânge şi uneori îngheaţă pe buze. Dacă Muşatescu nu „jignea" observaţia, Dabija, prin comentariul său teatral demitizant, nu are nicio rezervă în a denunţa (şi implicit) a acuza.

Spectacolul începe prin a trece alert, dar grăbit, peste introducerea mai expozitivă. Decupează însă decis şi apăsat, ca principala temă, *lipsa totală de scrupule*, intensitatea şi violenţa *dorinţei de îmbogăţire*, ce va fi urmată de o la fel de insaţiabilă *sete de parvenire socială şi politică*. „Obsesii" pe care membrii familiei lui Spirache Necşulescu (mai puţin acesta şi fiica sa din altă căsătorie, Gena) sunt dispuşi să o rezolve „cu orice preţ". Inclusiv – cum se spune

– „călcând pe cadavre“. Flaşneta de pe stradă cu „Titanic vals“ nu face decât să le amintească – Chiriachiţei, Daciei, lui Traian, lui Decebal şi Sarmisegetuzei – de dorinţa lor cea mai fierbinte, pe care par a o „rumega“ de mult. Cu toţii sunt numai cu gândul la călătoria lui Tache la Constantinopol, asociind-o (în chip vinovat) cu speranţa plină de fervoare a unui posibil naufragiu, care să curme viaţa bogatului unchi, ai cărui moştenitori sunt. Mai mult: ei par a *acţiona* (cum se poate) pentru a influenţa evenimentele în favoarea lor. În planul al doilea al scenei, unde ar fi o bucătărie, atmosfera este invadată de un val de vapori otrăviţi („foc şi pucioasă“), ca şi când spaţiul acela banal casnic ar adăposti (sau ne-ar semnaliza) un mediu infernal, posibile ritualuri demonice. În acelaşi sens, iată o scenă şi mai concludentă: clanul reunit şi solidar (mai puţin cei doi, deja amintiţi) participă, într-o deplină complicitate, la „arderea în efigie“ a unei bărcuţe de hârtie. Un gest menit, desigur, să conjure soarta, să atragă după sine scufundarea vaporului din Marea Neagră; un act de magie neagră (care, şi el, trebuie luat fantezist „simbolic“!).

Melodia *Les quatre diables*, cântată de orchestră pe „Titanic“ în noaptea fatală a anului 1912 (fapt pentru care a devenit cunoscută ca „Titanic vals“), revine, rezonează insistent, de mai multe ori, în vreme ce, în conştiinţa eroilor şi în spectacol, se face auzită prefigurând şi o altă posibilă nenorocire (pentru ei, adevărată „apocalipsă“!) – aceea legată de pierderea averii căzute din cer (în favoarea primului copil născut: Gena).

Conex acestei viziuni, principalul personaj pozitiv, omul cumsecade al lui Muşatescu, devine neinteresant; sau mai puţin credibil; sau e resimţit ca mult prea tributar convenţiilor literare ale secolului trecut. Ca atare, va trebui să îşi piardă din consistenţă şi greutate. Şi, mai ales, din acea *caldă umanitate* (credibilă) ce-l caracteriza pe acest familist convins, delicat, de multe îndurător (care se va dovedi, în final, capabil de iniţiativă şi eficienţă). Şi, din păcate, această caldă umanitate este cea dintâi tratată ca un „lest“. De aceea, *Spirache* (jucat de Ionel Mihăilescu, cu dăruirea şi extrema sa plasticitate) este (voit, cred eu) minimalizat şi trecut în penumbră. Pare un veşnic rătăcit: se agită inutil, gesticulează mult şi dezlânat. Se lasă manipulat ca o marionetă (având şi el ceva dintr-o figură dezarticulată de „grand guignol“ sau dintr-un personaj al commediei dell'arte). E chiar bizar, cum probează şi replicile cu sunete ascuţite în „sotto voce“ sau ţipete „latrans“. „Efusarea“, la care îmi pare a fi supus personajul (schiţat cât mai insignifiant şi dezacordat) face ca până şi celebrul scheci cu pălăriile (de la Stănciulescu sau de la Măgeanu), pasaj de mare virtuozitate dramaturgică, să nu mai „pocnească“, să pară unul oarecare.

Şi *Chiriachiţa*, personaj ţinând de tipologia realismului psihologic al piesei interbelice, îşi pierde din funcţii (şi din importanţă). Vizată fiind imoralitatea generalizată, nu mai este ea tartorul răutăţii şi al cruzimii, al malversaţiunilor şi al manipulărilor. Ceea ce nu înseamnă că Dorina Lazăr, cu talentul, cu „naturelul“ şi cu umorul ei cuceritor, nu se înscrie în galeria de aur a marilor actriţe care (începând cu Sonia Cluceru) au fructificat cu personalitate şi aplomb acest rol „gras“. O urmărim cu plăcere recreând un cuceritor portret al tiranei casnice (ochi de Argus, autoritate abuzivă, duritate, francheţe cinică, dar şi dispoziţii mondene, curiozitate şi spirit de bârfă, relativism moral etc.). Şi, urmărind-o, ne spunem încă o dată că „firescul“ în teatru (de fapt, „elaborat“) este apanajul celor cu personalitate şi experienţă artistică.

Pavel BARTOȘ, Alexandru PAPADOPOL și Nicoleta LEFTER

Foto: Mihaela Marin

Foto: Mihaela Marin

Paradoxal (sau nu chiar), personajele de plan doi sau trei capătă un plus de prezenţă şi consistenţă (comică). Să începem cu tinerii.

Băieţii – nefericiţii cu numele de Traian şi Decebal – par proşti, stupizi, mărginiţi, „reduşi". Sunt arţăgoşi, agitaţi (boală de familie – care însă dinamizează, uneori artificial, spectacolul). Sunt răi de gură, bârfitori, bolnavi de spionită, puşi pe negocieri şi şantaje mărunte. În plus, *Traian* (Marius Damian), mai grobian, e suficient, sigur pe el. *Decebal*, râzgâiat ca Goe, îmbrăcat cu haine mult prea strâmte, e un obez cu mintea întunecată în grăsime. (Interpreta, Ruxandra Maniu, continuă tradiţia travestiurilor, propunând o compoziţie simpatică, de toată nostimada.)

Dacia (Antoaneta Zaharia) este, aşa cum se cuvenea, „foarte voluntară, foarte activă, foarte nemulţumită şi foarte supusă... mamei sale". Ba, încă şi mai vivace, şi mai locvace, şi mai persuasivă. Şi, desigur, mai sensibilă la statutul social – ceea ce explică energia cu care instrumentează şi organizează ascensiunea lui Spirache spre deputăţie şi versatilitatea cu care – adevărată femeie de lume – se face că nu observă avansurile obraznice ale libidinosului Rădulescu Nercea.

Tinerele femei ale casei sunt mai aproape de „model". Ambele interprete sunt deosebit de atente în a respinge melodrama. *Gena* are simplitate, eleganţă, distincţie, sinceritate şi autenticitate. Elegantă, gracilă, plină de prospeţime, Sabrina Iaschievici e foarte atentă să ocolească orice accente de modestie umilă şi de sentimentalism dulceag. La fel şi *Sarmisegetuza* (Nicoleta Lefter), care dezvoltă realismul, luciditatea şi simţul practic al eroinei, insistând pe atitudini relaxate, pe tonul calm, direct, la nevoie ferm, aspru şi expeditiv al replicilor.

În linia tradiţională, cu un plus de relief şi cu notabile nuanţări de atitudine şi rostire (foarte bun, deci) este şi Ioan Batinaş (*Dinu*). O impresie favorabilă lasă şi Alexandru Papadopol, care preferă caricaturii strident îngroşate un crochiu simpatic şi ambiguu (nu ştii dacă falnicul cavalerist *Stamatescu* minte cu talent sau e de o sinceritate dezarmantă). M-am bucurat să identific în doica-servanta unguroaică, terorizată de poftele lui Rădulescu Nercea, nervul energic şi hazul tinerei Anda Saltalechi (alt debut fericit!).

Am lăsat la urmă surpriza a două personaje (episodice şi relativ insignifiante – la Muşatescu), aici mult dilatate, gonflate şi... metamorfozate.

Prin *Rădulescu Nercea*, „Preşedintele organizaţiei judeţene a Partidului Naţional Social", Dabija vizează clasa politică de azi, cu demagogia de rigoare, cu tranzacţionări şi negocieri oneroase, cu manipulări curente şi mistificări frecvente ale succeselor electorale etc. etc. Personajul interpretat cu histrionism dezinvolt de Pavel Bartoş se mişcă lejer acrobatic în salonul şi pe canapeaua lui Spirache, jonglează abil cu frazeologia patriotardă şi afişează cu ostentaţie (hilară) un brâu tricolor. În plus (cum „în epoca noastră a explodat politicianismul, dar a înflorit şi erotismul"!), acest Nercea este veşnic în călduri, băgând spaima în doica-servitoare şi scăpând în repetate rânduri privirea, ba chiar şi întinzând mâna, spre decolteul... Daciei.

De-a dreptul surprinzător este însă cel care s-ar numi *Procopiu*, avocat. Cert, numai există nicio asemănare între fostul coleg al lui Spirache şi fantoşa impersonată de Rodica Mandache. O apariţie bizară şi halucinantă, un personaj vetust, sclerozat, parcă prăfuit, ca şi Dandanache. Un personaj de sex incert, terifiant macabru, ca o stafie venită din altă lume. Cu degetul său ridicat (misterios simbolic, dacă nu chiar obscen), pare o efigie paradoxală a Justiţiei oarbe, a unei zeităţi de neîmblânzit, a Răului etern (manipulat şi manipulator). Şi e de toată lauda Rodica Mandache, care, pentru interpretarea acestei apariţii insolite, de fantastic absurd, îşi asumă riscul forţării corzilor vocale (aşa cum o cere rostirea stranie, artificioasă, în ciudat falset, a puţinelor replici).

Şi iată cum realismul comediei interbelice îşi înglobează şi fantezismul debordant, şi fantasticul terifiant, şi gluma grotesc-comică. Şi iată cum, în *Titanic vals* şi în Tudor Muşatescu – actualizaţi fără „prejudecăţi“ în cap –, găsim şi regizori ingenioşi (de nimic temperaţi), şi actori minunaţi, şi găini vii, şi jocuri de umbre, şi canişi cu telecomandă, şi canapele uriaşe „cât casa“, şi scene de magie neagră... Şi câte şi mai câte... Căci mare e grădina teatrului contemporan!

Teatrul Odeon – Titanic vals **de Tudor Muşatescu. Regia: Alexandru Dabija. Decorurile: Helmut Stürmer. Costumele: Corina Grămoşteanu. Ilustraţia muzicală: Vasile Manta. Cu: Ionel Mihăilescu (*Spirache*), Antoaneta Zaharia (*Dacia, soţia lui*), Dorina Lazăr (*Soacra lui Spirache*), Nicoleta Lefter (*Sarmisegetuza – Miza*), Sabrina Laschevici (*Gena*), Marius Damian (*Traian*), Ruxandra Maniu (*Decebal*), Ioan Bătinaş (*Dinu*), Alexandru Papadopol (*Locotenentul Gigi*), Pavel Bartoş (*Nercea*), Rodica Mandache (*Avocatul*), Anda Saltelechi (*Servitoarea*), Dan Iosif (*Fotograful*). Data reprezentaţiei: 9 ianuarie 2014.**

Nicolae PRELIPCEANU

„Titanic vals“ marca Dabija

Alexandru Dabija s-a specializat în literatura română. După câteva spectacole remarcabile pe texte din Creangă şi Caragiale, iată-l abordând, la Teatrul „Odeon“, piesa arhicunoscută – *fumată*, s-ar zice – ***Titanic vals*** de Tudor Muşatescu. Ei bine, Alexandru Dabija demonstrează că mai niciun text nu e *fumat* dacă ai imaginaţie şi talent. Pentru că rezultatul este un spectacol încântător, în care toţi actorii sunt admirabili în rolurile care li s-au distribuit, iar decorul beneficiază de o găselniţă surprinzătoare, şi anume transformarea unei simple canapele, la scară, într-un obiect uriaş, greu escaladabil, deşi aparent tot o canapea, după ce familia lui Spirache moşteneşte milioanele fratelui, mort într-un naufragiu pe Marea Neagră, în drum spre locurile sfinte.

Când te duci la un spectacol semnat Alexandru Dabija ştii că nu te duci să vezi a nu ştiu câta oară aceeaşi poveste, cu acelaşi decor. Dacă în spectacolul de demult, cu Dem Rădulescu şi Tamara Buciuceanu, replicile curgeau lin una după alta, cu un Spirache resemnat şi adormit (prostul casei), aici dimpotrivă, lumea se mişcă, Spirache însuşi e vioi şi îşi rosteşte replicile cu un aer de diavol pe alocuri, aer care-i stă atât de bine acestui extraordinar actor care este Ionel Mihăilescu. Inactivitatea personajului în direcţia politică este rezultatul unei convingeri ferme, iar nu al unei blegeli. Aici Dabija a executat o mutaţie: omul dispreţuieşte politica – piesa a fost scrisă în 1932 – şi nu crede în niciunul dintre partide, dar totul este înfăţişat la maximă viteză şi tensiune. Spirache o fi el blegul familiei, cum îl califică soţia sa Dacia şi soacra sa Chiriachiţa, două femei lacome şi ariviste, care ar vrea să-l facă şi pe el un arivist; în realitate, însă, el este un personaj cu convingeri ferme – e drept, înfrânte până la urmă de rezultatul votului.

Mare parte din spectacol se desfăşoară având în centru canapeaua gigantică pe care personajele se caţără cu greu, iar Coana mare, o admirabilă Dorina Lazăr, nici nu reuşeşte. Este, cum spuneam, aceeaşi canapea de la început, când familia era săracă, ridicată la scară, în acest decor semnat de un mare maestru: Helmut Stürmer. În jurul ei, în varianta normală, se joacă şi copiii, în prima fază, având-i în centru pe *Traian*, în persoana unui actor comic deja validat de o serie de alte roluri excelente – Marius Damian –, şi pe *Decebal*, interpretat de o tânără actriţă de talent – Ruxandra Manu. Totul se desfăşoară într-un ritm susţinut, încât nu ai când să te gândeşti că timpul trece. În *Nercea*, geambaşul de deputaţi, trezeşte hohote de râs în sală Pavel Bartoş, actor iubit nu numai pentru talentul său manifestat pe scena „Odeonului", ci, aud, şi pe la televiziune. Oricum, rolul lui este îmbogăţit cu niscai conotaţii erotice. Un rol comic de nuanţe şi subtilităţi, cu istericale şi reveniri, face Nicoleta Lefter, fata cea rea, care naşte înainte de a se căsători. Dar, ca totul să fie bine, onoarea ei este salvată de sora vitregă, Gena, mai puţin norocoasă, care în final îşi găseşte şi ea fericirea în braţele lui Dinu, unul dintre pretendenţii Mizei, căruia aceasta îi dă cu tifla. Ioan Bătinaş e un amorez timid plin de haz, şi el prins în ritmul vioi al unui spectacol care îşi încântă spectatorii. Puţin surprinzătoare e apariţia Rodicăi Mandache, în rolul avocatului fratelui dispărut, un fel de moarte deloc în vacanţă, cu un braţ în ghips – n-am înţeles de ce; poate ca Spirache să-şi pună la un moment dat pălăria pe el, cum stătea ridicat în sus? Dar până la urmă şi această transformare e de efect şi este luată ca atare de spectatori. Scene pline de un comic irezistibil creează şi cuplul Miza–Gigi, căci în cele din urmă locotenentul care-i făcuse copilul Mizei apare ca să o ceară în căsătorie, ba şi avansat la gradul de căpitan. Sigur, scena se petrece sus, pe canapea; sunt utilizate şi pernele, enorme, pe măsura obiectului, dând senzaţia că nimic nu este întâmplător pe scenă în această montare.

Oricum, toată lumea distribuită în această piesă – veche şi prăfuită în viziunea altor regizori – pare că îşi joacă pur şi simplu propria viaţă: totul este de o naturaleţe care trece bine în sală. Parcă vezi şi bucuria jocului la fiecare dintre protagonişti, până la servitoarea unguroaică, interpretată de Anda Saltelechi. Alexandru Dabija a recuperat şi un actor dintre maşiniştii care au făcut ultima *perdea*, ca să mă exprim ca acum două sute de ani, din *Pyram & Thisbe*: pe Dan Iosif, în rolul fotografului.

Ceea ce face Alexandru Dabija în perioada sa românească este de mare interes, atât pentru teatrul nostru, cât şi pentru textele recuperate de acest extraordinar regizor, dar şi pentru spectatorul român mai puţin deprins cu inovaţiile teatrului de avangardă de azi. În plus, aşa, mai cu o canapea enormă, eventual suprarealistă, mai cu un Spirache puţin diabolic, el le strecoară teatrul postmodern pe sub piele, obişnuindu-i – pe spectatori vreau să spun – cu un alt teatru, care, orice am crede şi am face noi, apare şi câştigă teren. Spectacol de public, *Titanic vals* al lui Dabija rămâne foarte bine şi ca unul de referinţă pentru modul în care se poate descoperi o nouă valenţă, până atunci ascunsă, a unui text bătătorit de reprezentările prea conformiste dinaintea lui. Cândva, demult, ceva asemănător îşi propunea şi reuşea să facă şi Aureliu Manea, unul dintre marii regizori ai teatrului românesc al secolului trecut.

Foto: Mihaela Marin

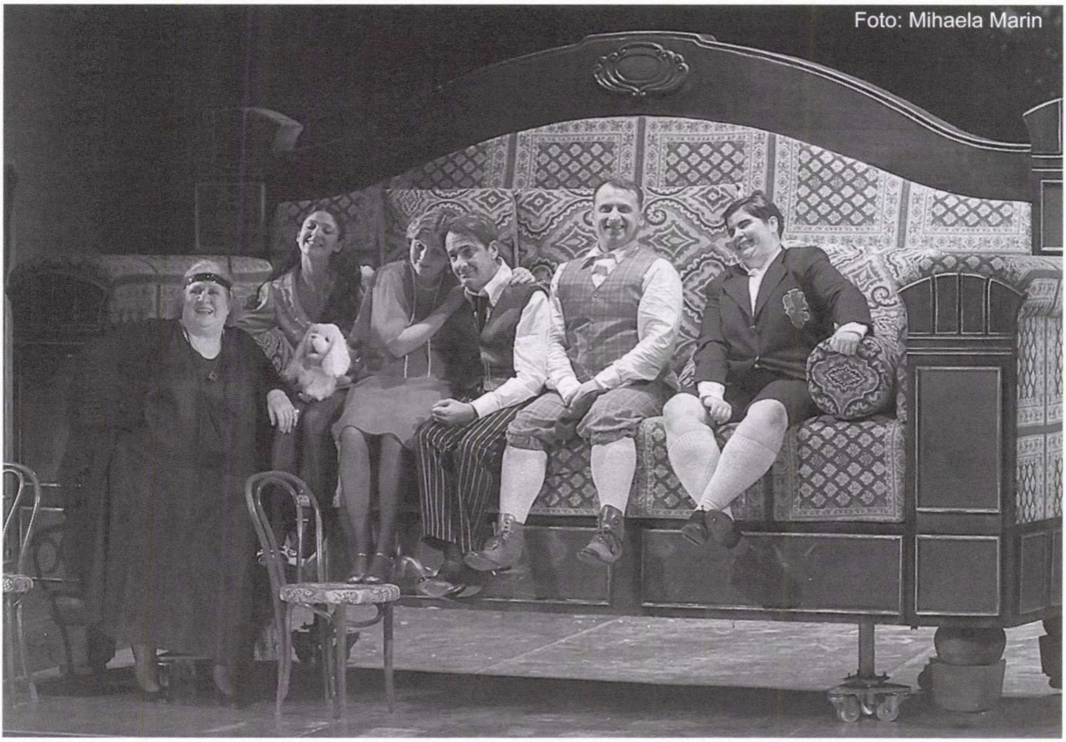


Foto: Mihaela Marin

Mircea MORARIU

Despre laşitate şi supraveghere

Pusă pe hârtie cu ceva timp înainte de 1989, încă pe vremea în care Matei Vişniec se afla încă în România, piesa ***Spectatorul condamnat la moarte*** se dovedeşte la vreo 30 de ani de la scriere şi la o distanţă de 22 de ani de la premiera românească (petrecută, dacă nu mă înşel, în 1992, la Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj), o piesă de mare actualitate. O actualitate a cărei sursă ar putea fi identificată, cred, în îmbelşugatul semantism al textului. Şi asta, fiindcă *Spectatorul condamnat la moarte* poate fi socotită deopotrivă o piesă despre condiţia existenţială a omului contemporan, o reflecţie în limbaj dramaturgic despre justiţie şi – mai ales – despre falsa justiţie, o scriere despre laşitate, abandon şi mimetism social, un eseu scenic despre depersonalizare, o curajoasă surprindere a lanţului de închisori ale gândirii din România comunistă. Tot la fel cum *Spectatorul condamnat la moarte* e o piesă despre omniprezenţa supravegherii. Asta, pe de-o parte. Dar *Spectatorul condamnat la moarte* mai e, datorită structurii sale multietajate, „o meditaţie gravă [...] asupra raporturilor dintre ficţiune şi realitate" sau „despre sublim şi derizoriu", aşa cum aprecia unul dintre cei mai avizaţi comentatori ai premierei ieşene (cf. Ştefan Oprea – *Chipuri şi măşti*, Editura Cronica, 1996).

Un alt comentator, semnatar al prefeţei la volumul *Groapa din tavan*, publicat de Cartea Românească în anul 2000 şi reeditat în 2007 – nimeni altul decât Valentin Silvestru –, califica piesa lui Vişniec drept „o clovnadă", o „metaforă a unei judecăţi ce se săvârşeşte, de astă dată, cu un aparat judiciar formal, acuzându-se însă drept crime gesturile cele mai banale".

Avem, atât în text, cât şi în spectacolul montat de Răzvan Mureşan la Teatrul Naţional din Cluj, în noul spaţiu de la Club Art, un *Judecător* (Miron Maxim), un acuzator (Cristian Grosu), un avocat al apărării (Ionuţ Caras) ce refuză să îşi mânjească mâinile apărând un vinovat evident, declarat de la început ca atare, în absenţa oricărei dovezi (fapt comun în perioada în care Vişniec îşi scria piesa) şi, desigur, un grefier (Patricia Brad), cu comportamente de sergent-major, de individ asexuat, înrolat şi integrat unui sistem militarizat riguros reglat, rinocerizat (fapt întărit de costumul ales de scenograful Tudor Lucanu), un *Sergent* (Silvius Iorga). Iar cum toată acţiunea se petrece într-un teatru, cei chemaţi să depună mărturie despre vinovăţia unui om a cărui culpă constă numai şi numai în dorinţa inocentă de a vedea un spectacol şi în acţiunea de a fi plătit pentru aceasta un bilet, martorii sunt din lumea specifică ori asociată histrioniei, de la personalul auxiliar al unui Teatru, aşa cum sunt Femeia care rupe biletele (Diana Buluga), Fetişcana de la garderobă (Alexandra Tarce), Femeia de la bufet (Ileana Negru), Fotograful (Radu Lărgeanu) la Autorul textului. Acesta (jucat tot de Radu Lărgeanu) apare agresat, împachetat în pansamente, poartă un costum murdar, însângerat, asemănător unei cămăşi de forţă, şi e lipsit de dreptul de a scoate măcar un singur cuvânt.

Răzvan Mureşan a mai completat umanitatea debilă, de gumilastic, fără coloană vertebrală, care se înhamă în acuzarea fără rost şi fără motiv a unui anonim doar pentru că aşa i se cere şi ajunge să o facă cu o anume voluptate sadică, printr-un Regizor în ale cărui replici a procedat la parodierea gândurilor unor directori de scenă români de primă mână, de la Andrei Şerban la Mihai Măniuţiu.

În prim-plan Ionuţ CARAS

Foto: Nicu Cherciu

Foto: Nicu Cherciu

Personajul respectiv, aferat, cu poză, în realitate inconsistent şi cvasifanfaron, e jucat de Matei Rotaru.

Cu sau fără respectiva adăugire, parţial discutabilă, spectacolul se insinuează ca o parodie pirandelliană, cu un ritm frenetic. E caracterizat printr-o creştere adecvată, atent programată, gradată, a ritmului în cauză. În răstimpul cât durează reprezentaţia, accentul e pus pe ceea ce acelaşi Valentin Silvestru numea „amănuntologia rizibilă"; această „amănuntologie" ajunge să pară încă şi mai apăsată, dar şi mai apăsătoare, în spectacolul în cauză, datorită utilizării riguroase, fără excese, a unei tehnologii de ultimă generaţie. Tot atâtea calităţi, deloc minore, ale montării.

Nu au fost eliminate, din păcate, în totalitate anumite dilatări şi redundanţe, dar şi finalurile multiple, ce ţin până la urmă de specificul scriiturii „primului Matei Vişniec", aşa cum era dramaturgul în anii în care a conceput *Spectatorul condamnat la moarte.* Dar jocul actoricesc e bun, concentrat, fapt cu atât mai demn de a fi salutat, câtă vreme distribuţia e asigurată preponderent de echipa tânără a Naţionalului clujean. O echipă aflată într-un cert proces de consolidare, de trecere către statutul de trupă – ceea ce nu anulează defel calităţile individuale ale vârfurilor ce o compun. Răzvan Mureşan a lucrat, de altfel, cu aceste vârfuri şi s-a bucurat de încrederea lor. A avut în jurul lui actori ce au dorit să joace, care au intrat în spectacol mai degrabă ca urmare a unei voinţe liber exprimate, decât drept efect al unui „ordin de serviciu" – fapt ce l-a obligat pe regizor. Iar reuşita de acum, confirmare a încrederii ce i-a fost acordată şi reafirmată în mod public, într-un colocviu din 2008, de la sediul UNITER, de un confrate titrat, ajuns între timp directorul instituţiei – l-am numit pe Mihai Măniuţiu –, îl obligă şi pe mai departe pe tânărul artist.

Teatrul Naţional din Cluj-Napoca – Spectatorul condamnat la moarte **de Matei Vişniec. Regia: Răzvan Mureşan. Scenografia: Tudor Lucanu. Cu: Miron Maxim, Cristian Grosu, Ionuţ Caras, Patricia Brad, Diana Buluga, Alexandra Tarce, Ileana Negru, Radu Lărgeanu, Matei Rotaru, Ileana Negru, Silvius Iorga. Data premierei: 21 decembrie 2013.**

Mircea MORARIU

Poveşti de familie

Parte a programului „MixArt", dedicat spectacolelor de tip experiment, Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara a oferit recent generoase condiţii de creaţie şi de reprezentare unui text intitulat ***A fost odată la Timişoara***, scris de Peter Kerek şi în regia autorului, om cu serioasă pregătire în domeniu, dobândită atât la UNATC-ul bucureştean, cât şi la Academia de Teatru „Otto Falckenberb" din München.

A fost odată la Timişoara este, înainte de toate, o poveste de familie. Istoria convocată şi recapitulată a unei familii în extincţie, în disoluţie. O familie cu componenţi încă numeroşi, cu rădăcini puternice în multietnicul oraş bănăţean, dar care, din felurite motive – istorice, politice, altele ce ţin de complicatele, adesea incomodele raporturi dintre membrii ei –, s-a risipit în cele patru colţuri ale lumii.

Foto: Adrian Pîclişan

Claudia IEREMIA, Damian OANCEA şi Andrea TOKÁI

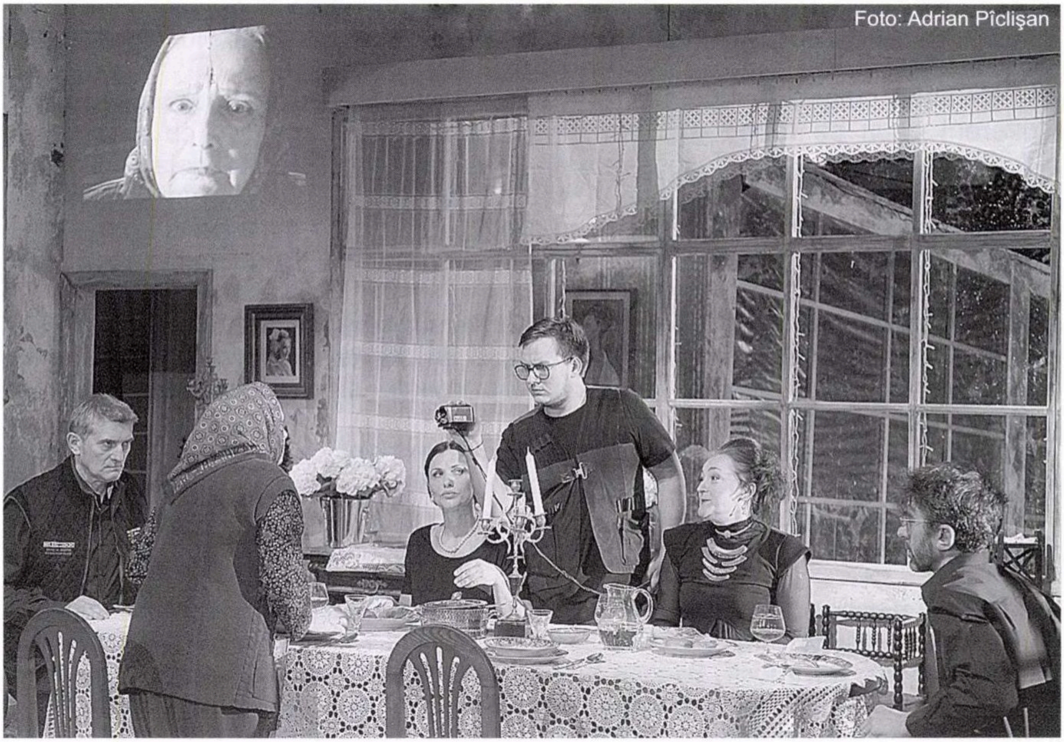


Foto: Adrian Pîclişan

Familia în cauză se reuneşte cu ocazia unui eveniment trist – moartea mamei, într-un accident de maşină, accident provocat din vina tatălui –, doar spre a-şi constata starea de dispariţie *în curs*. O dispariţie pentru stoparea căreia nu se mai poate face, practic, nimic. Aflăm, pe rând, detalii destul de numeroase despre fiecare component al ei şi vedem că ceea ce ţine, la un prim nivel, doar de un destin individual are numeroase şi puternice ecouri, cauze, origini în realitatea socială a unui oraş cu identitate aparte.

Problema e că povestea – în sine, nu din cale-afară de complicată – e spusă (în text) în multe, în foarte multe cuvinte; că vorbele sunt dublate de excesive metaforizări; că numărul personajelor a fost înmulţit fără vreo justificare reală; că intenţiile simbolic-generalizatoare ale partiturii au fost excesiv subliniate. Astfel, defectele textului s-au amplificat în spectacol, fiindcă regizorul Peter Kerek s-a lăsat dominat, fascinat, copleşit de scenaristul Peter Kerek, nu i-a refuzat acestuia nici cel mai mic răsfăţ, nu a făcut deloc apel la creionul roşu ori la foarfecă, spre a amenda şi extirpa surplusul de cuvinte şi de imagini, ba chiar le-a stimulat să se înmulţească şi să zburde în voie.

Peter Kerek, în calitate de regizor, nu a vrut să facă numai teatru: şi-a dorit să facă şi un pic de film, drept pentru care a recurs din belşug la felurite inserţii video în priză directă. La urma urmei, nu ele sunt cele care deranjează. Nu ele parazitează spectacolul. Mai deranjant e că regizorul Peter Kerek, nedornic să se cantoneze doar la teatrul realist, şi-a parazitat spectacolul cu tot felul de secvenţe în alte chei – cea mai inexplicabilă şi cea mai lungă fiind lăsată să se manifeste, lăbărţat, în deschiderea părţii a doua a spectacolului. Unde mai pui că scenelor de această factură le-a mai adăugat personaje fără funcţie dramatică precisă, aşa cum e cel al Bătrânei – care îi prilejuieşte actriţei Irene Flamann-Catalina o evoluţie remarcabilă în sine, dar greu integrabilă în economia generală a spectacolului şi în rigoarea poveştii.

De altfel, cu greu le-aş putea reproşa ceva interpreţilor, care sunt buni cu toţii, indiferent dacă se recrutează din generaţia de acum matură, cu experienţă, a Teatrului, fie că e vorba despre veteranul Damian Oancea ori de deja verificaţii şi adesea lăudaţii Doru Iosif, Benone Viziteu, Alecu Reus, Claudia Ieremia, Alina Ilea, Colin Buzoianu – cu menţiuni speciale pentru excelenţa evoluţiei datorate Anei Maria Cojocaru şi Andreei Tokai – ori de foarte tinerii Bogdan Spiridon, Ana Munteanu, Victoria Rusu, Flavius Retea.

Cu atât mai puţin aş avea ceva de reproşat superbei, minunatei şi, mai presus de toate, minuţioasei scenografii, concepută şi lucrată cu devotament de artist plastic îndrăgostit de miniatură, de către valoroasa Iuliana Vâlsan ori muzicii de scenă create de Cári Tibor.

Dacă Peter Kerek-regizorul ar fi fost mai exigent cu sine, dar şi cu Peter Kerek-dramaturgul – şi reciproc, dacă acelaşi Peter Kerek ar fi gândit un text mai strâns şi un spectacol asemenea –, lucrurile bune ce s-ar fi putut spune despre *A fost odată la Timişoara* ar fi fost, cu siguranţă, mai numeroase.

Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara – A fost odată la Timişoara **de Peter Kerek. Regia artistică: Peter Kerek. Scenografia: Iuliana Vâlsan. Muzica: Cári Tibor. Cu: Damian Oancea, Doru Iosif, Benone Viziteu, Alecu Reus, Claudia Ieremia, Ana Maria Cojocaru, Alina Ilea, Bogdan Spiridon, Colin Buzoianu, Ana Munteanu, Victoria Rusu, Irene Flamann-Catalina, Andrea Tokai. Data premierei: 10 decembrie 2013.**

Mircea MORARIU

Cum e când te saturi să fii corect

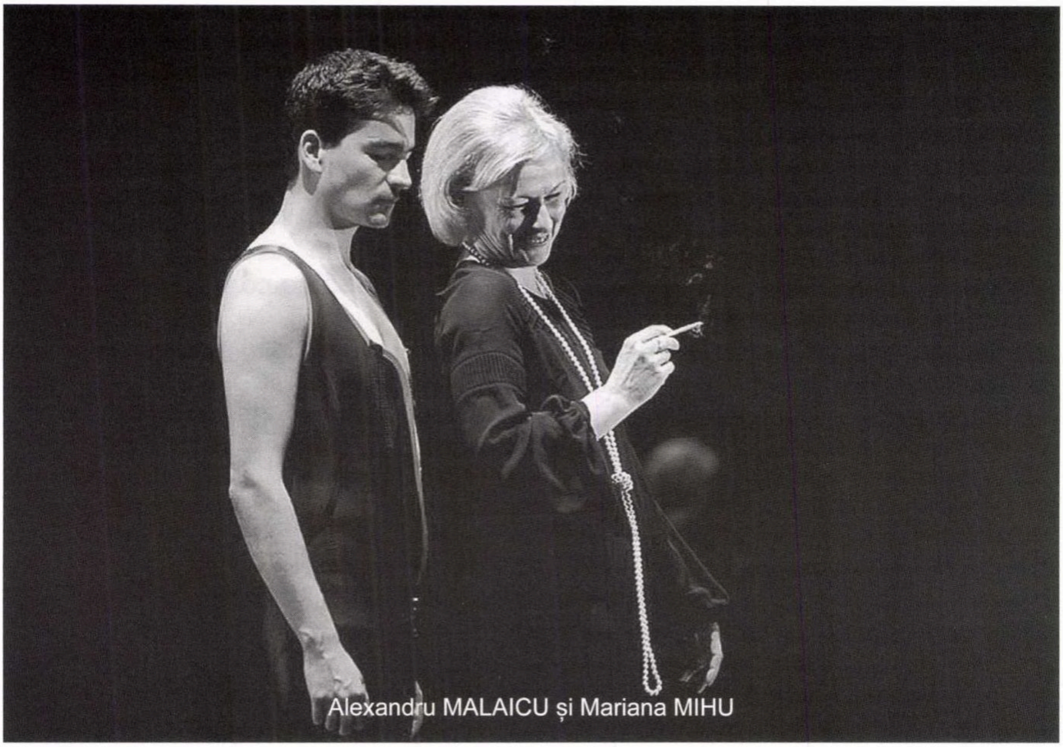
Romanul ***Absolventul*** de Charles Webb apărea în librării în anul 1963, într-un moment de dezorientare generală, în care „visul american“ nu mai era chiar o certitudine şi în care tinerii începuseră să se cam sature să fie corecţi, să aibă viaţa riguros programată de cutume şi de părinţii lor.

Filmul regizat de Mike Nichols, cu Anne Bancroft şi cu Dustin Hoffman (aflat atunci la ora debutului), inspirat de romanul perceput ca antisistem şi drept una dintre cele mai categorice expresii artistice ale *stării* „generaţiei flower power“, a fost lansat în 1967. Adică pe vremea când revoluţiile de tot felul erau de mare actualitate, de unde şi imensul lui succes de public. Un succes deloc punctual şi nicidecum efemer, de vreme ce pelicula se clasează pe locul al treilea în topul celor mai profitabile producţii ale cinematografiei mondiale.

Povestea revoltatului „cu măsură“ Benjamin Braddock – un altfel de tânăr furios decât cel creat de condeiul de John Osborne: un tânăr furios dar simpatic, îmblânzit de farmecele seducătoarei dar maturei doamne Robinson, tânăr ce va pune pe jar întreaga „lume bună“ atunci când, pe nepusă masă, se va îndrăgosti de fiica fostei sale amante şi o va face pe Elaine să rupă o logodnă ticluită de părinţi (părinţi ce au găsit un alt candidat convenabil poziţionat social), dar şi să compromită o nuntă costisitoare – a mai trecut un test de rezistenţă, în anul 2000, atunci când Terry Johnson a repaginat-o, a adaptat-o specificului scenei şi a făcut din ea o foarte reuşită piesă de teatru, cu premiera absolută la Gielgud Theater din Londra şi care a poposit pe Broadway în aprilie 2002.

Piesa a intrat, în traducerea Veronicăi D. Niculescu, şi în repertoriul Teatrului Naţional „Radu Stanca“ din Sibiu, graţie spectacolului regizat de Theodor Cristian Popescu. Un spectacol care contractează foarte puţine datorii faţă de film, dar nu uită totuşi să-l citeze inteligent şi cu umor, printr-un generic de final conceput în stilul peliculelor Eastman Color din anii ’60-’70 ai secolului trecut. Directorul de scenă nu s-a lăsat nici pradă tentaţiei de a recurge la muzica lui Simon&Garfunkel şi nici de cântecul *Ms. Robinson*. A făcut chiar economie la capitolul „ilustraţie muzicală“, alegerea acesteia – atâta câtă e: discretă, aşa cum se pare că a dorit-o Theodor Cristian Popescu – căzând în sarcina lui Marius Windt.

Benjamin e în continuare un revoltat, refuză convenienţele sociale, nu-i fac deloc plăcere exerciţiile de socializare muiate în falsitate exasperantă cu care îl torturează părinţii săi, excelent interpretaţi de Dan Glasu şi de Dana Taloş. Benjamin nu e defel încântat nici de condiţia de absolvent *con brio* al facultăţii, nu se împăunează cu rezultatele ce îi deschid larg porţile carierei universitare, aşa cum şi-ar dori familia lui, ori îi netezesc calea în domeniul maselor plastice, aşa cum îl sfătuieşte aparent etern bine dispusul şi mereu binevoitorul domn Robinson, ca la carte adus pe scenă de Nicu Mihoc. Din condiţia de „îmbufnat“, de dezabuzat, de



Alexandru MALAICU și Mariana MIHU

Cendana TRIFAN şi Alexandru MALAICU

iremediabil supărat pe lume şi pe viaţă, îl scot strategiile de seducţie ale adulterei soţii a domnului Robinson. O femeie agreabilă, frumoasă, dar nu foarte tânără şi care, pe deasupra, se află în raporturi cordiale şi nicidecum mascate cu consumul exagerat de alcool, dar care nu şi-a pierdut farmecul. Un amestec de însuşiri ce fac din Benjamin o victimă sigură.

Regizorul spectacolului a fost extrem de inspirat atunci când i-a oferit rolul *doamnei Robinson* actriţei Mariana Mihu. Vedem pe scenă o doamnă Robinson care, departe de a mai fi „une jeune fille en fleur", îl face cât ai zice peşte şah-mat pe tânărul dezabuzat, îl învaţă tainele amorului, îl determină să fie o vreme dependent de ea, îl supune cu nedisimulată satisfacţie unei veritabile „educaţii sentimentale". Iar când „procesul educaţional" s-a încheiat şi când Benjamin se îndrăgosteşte de-adevăratelea, *pe bune,* chiar de fiica ei (Cendana Trifan), doamna în cauză se înfurie, devine viperă, se arată categorică, şantajează, însă cedează înţelept în faţa şantajului tânărului trezit la viaţă şi devenit nu doar şmecher, ci şi *autentic.*

Care tânăr e interpretat bine de Alexandru Malaicu. Interpretul are toate datele personajului. Adică şi farmecul vârstei, şi ţinută, şi eleganţă; ştie să joace şi inocenţa personajului, dar şi mica lui perversitate. Ceva totuşi îi lipseşte lui Alexandru Malaicu spre a se putea şi pentru a ne putea şi noi declara pe deplin mulţumiţi de evoluţia sa. E vorba despre claritatea, despre fermitatea rostirii replicilor; mai pe şleau: despre insuficienta supraveghere a calităţii vorbirii scenice. Fapt nu tocmai fără urmări pentru ansamblul reprezentaţiei, deoarece, de la un moment dat încolo, adică din clipa în care Benjamin se răzvrăteşte şi face orice spre a o cuceri împotriva voinţei tuturor pe Elaine, greul pământului, cum se zice, se transferă pe umerii tânărului actor şi ai partenerei sale.

Altminteri, îndată după revoltă, comedia devine încă şi... mai comică: zâmbetele de până atunci se metamorfozează în hohote de râs, ritmul întregului e adecvat, căzăturile repetate ale lui Elaine sunt de mare efect şi succesul spectacolului e garantat.

Contribuie la aceasta şi ceilalţi tineri ori mai puţin tineri actori din distribuţie (Emöke Boldizsár, Mihai Coman, Viorel Raţă, Ioan Paraschiv, Laura Ilea, Rodica Mărgărit, Cristina Ragos şi Arina Ioana Trif), dar şi scenografia semnată de Dragoş Buhagiar. O scenografie care, raportată la complicatele construcţii cu care ne-a familiarizat reputatul artist, poate fi calificată drept „simplă". Aşa „simplu" cum e, decorul lui Dragoş Buhagiar izbuteşte să fie, pe rând, cu minime adaptări, şi camera lui Benjamin, şi cameră de hotel, şi interior de bar, şi loc de săvârşire a unei căsătorii ratate. Ceea ce numai de colea nu e.

Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu – Absolventul **de Terry Johnson, după romanul lui Charles Webb, cuprinzând material din scenariul de Calder Willingham şi Buck Henry. Traducerea: Veronica D. Niculescu. Regia: Theodor Cristian Popescu. Scenografia: Dragoş Buhagiar. Coregrafia: Florin Fieroiu. Ilustraţia muzicală: Marius Windt. Cu: Mariana Mihu, Alexandru Malaicu, Cendana Trifan, Dan Glasu, Dana Talos, Emöke Boldiszar, Mihai Coman, Viorel Raţă, Ioan Paraschiv, Laura Ilea, Rodica Mărgărit, Cristina Ragos, Ariana Ioana Trif. Data reprezentaţiei: 15 decembrie 2013.**

Nicolae PRELIPCEANU

Familia Tót integrală

Familia Tót de Örkény István este un text care se pune în scenă aproape la fel de des ca şi *Trei surori* sau *Pescăruşul* de Cehov. Cele trei titluri nu au nimic în comun, dar sunt ofertante pentru regizori – e drept, în feluri diferite. Dacă Cehov a devenit, ca şi Shakespeare, o piatră de încercare pentru un regizor (că, azi, regizorul contează), *Familia Tót* se adresează celor atraşi de partea de absurd a unui teatru în aparenţă de factură clasică.

Şi, într-adevăr, *Familia Tót* nu e nici *Cântăreaţa cheală*, nici *O, les beaux jours!* Aş putea zice, chiar dimpotrivă. De altfel, cred că orice cititor al acestei reviste şi al oricărei reviste cât de cât culturale ştie ce e cu *Familia Tót* de Örkény István. Familia Tót îl aşteaptă cu sufletul la gură pe comandantul fiului lor, care e pe front. Maiorul, însă, a contractat o gravă nevroză şi este trimis la refacere, iar subordonatul său a găsit că *îi* şi *îşi* face un bine trimiţându-l la ţară, la ai lui. Numai că sergentul Tót nu a luat în calcul ce ar putea să se întâmple acolo, la ţară, cu maiorul din cale-afară de stresat de partizani şi de bubuitul de tun. Acesta face instrucţie cu gazdele sale, le pune în tot felul de situaţii penibile, pe care ei le acceptă cu îngăduinţă şi în speranţa că fiul lor o să aibă, pe front, la întoarcerea acolo a maiorului, vindecat, un tratament mai bun. Toate aceste încercări bat în absurd, culminând cu maşinăria de făcut cutii, care îl pasionează în aşa hal pe maior, încât îi pune pe toţi (sau Tóţi) să lucreze noapte de noapte, umplând casa (citeşte: scena) de cutii pentru nu ştiu ce expediţii – fireşte, tot către front. Ba, după ce părăseşte – în sfârşit, spre uşurarea obositei familii Tót – casa, maiorul se mai întoarce o dată, din cauză că partizanii (veşnica lui obsesie) aruncaseră în aer un pod şi autobuzul nu mai putea trece. Fireşte, trezind disperarea justificată a bietei familii, deja descompletate de moartea fiului lor, dar neştiind nimic de asta. Pentru că – şi aici intervine un personaj diabolic – poştaşul distribuie scrisorile, în sat, după bunul său plac: cui nu-i e simpatic nu i le duce; dar nu le duce nici celor care nu sunt, în familie, în număr cu soţ; iar pe Tóţi îi cruţă (*sic!*) de aflarea unei veşti tragice, distrugând sistematic orice scrisoare care ar mai putea să-i informeze despre moartea pe front a fiului lor.

Bocsárdi László a abordat acest text cu sfinţenia cu care ar aborda... Dar, ce zic eu? Că nu mai există demult texte sfinte pentru regizori; nici Shakespeare, nici Cehov, ca să nu mai spun de O'Neill, nu mai sunt demult jucaţi integral, piesele lor fiind abreviate sau chiar adăugite, după inspiraţia regizorilor. Asta e, dacă ne-am hotărât că trebuie ca Shakespeare să fie... contemporanul nostru! La început a fost actualizarea, pe urmă personalizarea – dar nu personalizarea întru autorul piesei, ci întru regizorul spectacolului respective. Numai că Bocsárdi László procedează în spectacolul său de la Craiova ca şi cum nu ne-am afla în plină actualizare/personalizare, ci cu un respect pentru text care duce la un spectacol de peste trei ore, în timp ce spectatorul contemporan nu mai poate rezista la mai mult de două ore, două ore şi ceva. Fie pentru că mă număr printre contemporanii mei, fie pentru că m-am obişnuit cu abrevierile, aş fi văzut şi eu multiple momente de suprimat în acest spectacol, fără ca înţelesul piesei (inclusiv absurdul situaţiilor ei) să fi avut de suferit. De pildă – ca să o aleg doar pe cea mai evidentă –, lucratul la cutii

Sorin LEOVEANU, Mirela CIOABĂ, Valer DELLAKEZA și Iulia COLAN

ar fi putut să nu fie repetat de atâtea ori, fără ca prin asta cei din sală să fi înţeles totuşi ce era de înţeles de acolo.

E drept, actorii au avut aşa, un câmp mai larg de desfăşurare în cele trei ore şi ceva, decât ar fi avut, să zicem, într-o oră şi jumătate. Dar, la urma urmei, dacă e să arăţi ceva pe o scenă, poţi să o faci şi într-o oră şi jumătate... În fine, Valer Dellakeza a construit un *tatăl Tót*, fost pompier, cu cască de pe vremea imperiului, foarte complex, oscilând între supunere şi începuturi de revoltă contra dictaturii maiorului în casa sa, trezind un haz de bună calitate printre spectatori. Nu e de mirare, de altfel, acesta fiind un fel de actor-far al Teatrului Naţional „Marin Sorescu", afirmat în multe alte creaţii scenice remarcabile din ultimii ani. După ce-l distribuise pe Sorin Leoveanu în rolul descreierat/disperat al lui Caligula, Bocsárdi László îl aruncă din nou în gura unui rol de ins cu raţiunea rătăcită; riscul pentru actor – de altfel, excelent şi în acest rol – este de a cultiva un fel de manierism, care ar putea să-i dăuneze în cele din urmă. În jurul poştaşului, jucat cu aplomb de Nicolae Poghirc (ca un fel de diavol care dirijează această lume, încântat de puterea pe care şi-o arogă) se învârt multe, iar actorul ştie să ţină măsura dreaptă (sau dimpotrivă) a puterilor pe care crede că le are. Este şi el parte a unei lumi de nebuni, unde unul desăvârşit este profesorul *Cipriani*, interpretat de Valentin Mihali, cel de la care se aştepta tocmai o explicaţie şi o rezolvare pentru cele ce se întâmplă cu Tóţii. Mirela Cioabă este expresivă şi convingătoare în rolul soţiei supus-autoritare a fostului pompier, în timp ce Iulia Colan scoate nuanţe de supunere extremă din rolul fiicei, speriate şi vag excitate de prezenţa maiorului în casa lor. În fine, Gabriela Baciu joacă rolul curvei satului; lucrurile sunt spuse – fireşte – pe ocolite, dar reies totuşi destul de clar şi, mai ales, de comic din ocolurile lingvistice practicate de o lume încă supusă multor tabuuri, cum era cea din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, când se petrec toate acestea.

Spectacolul este – ca să zic aşa – încheiat la toţi nasturii, numai că într-o sală cum este cea de la Studio te aştepţi întotdeauna la ceva mult mai concentrat. Regizorul a ştiut însă să-şi dirijeze actorii în aşa fel încât noua înscenare a celebrei piese să placă.

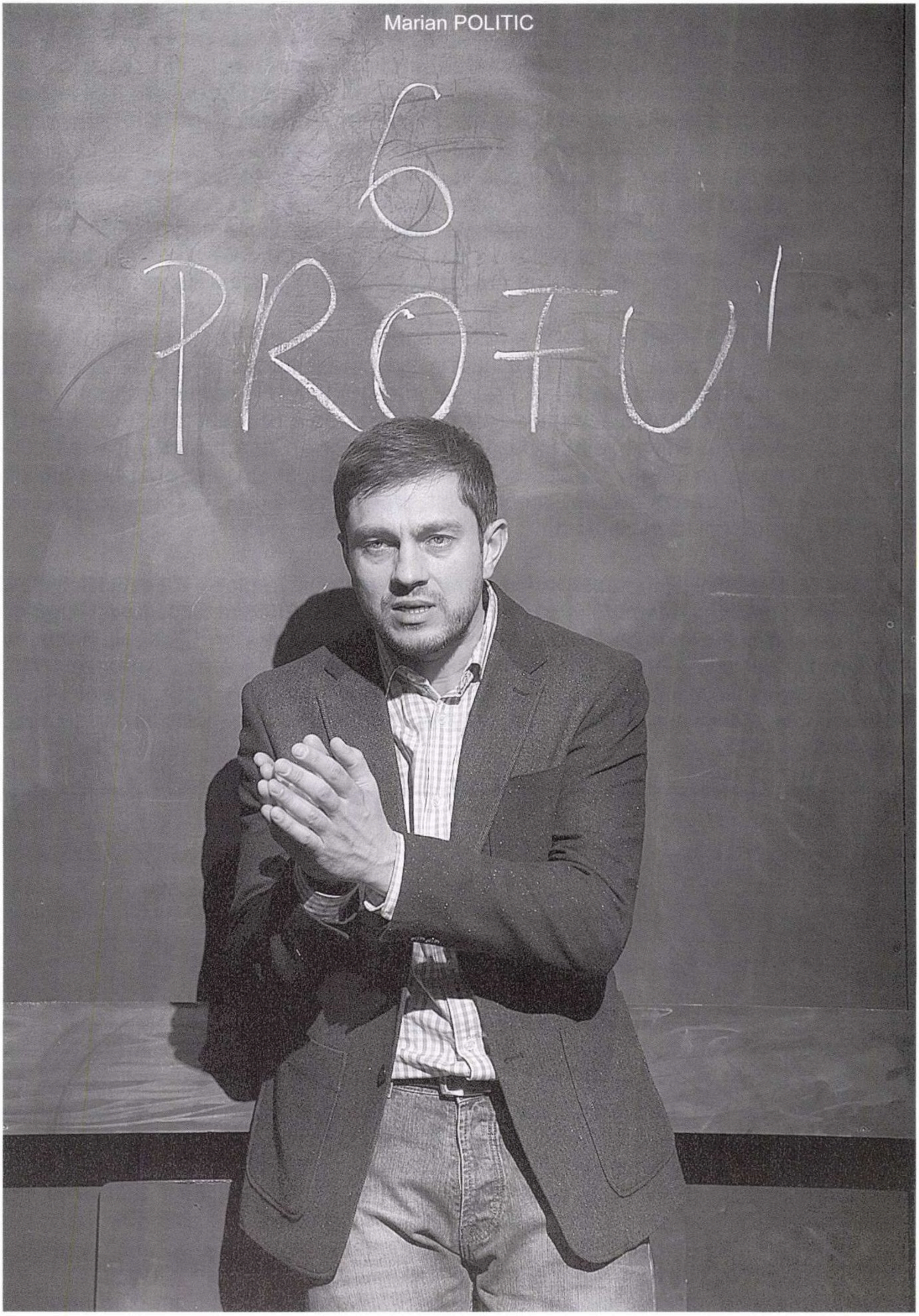
Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova – Familia Tót **de Örkény István. Traducerea: Crista Bilciu. Regia artistică: Bocsárdi László. Decorurile: Bartha József. Cu: Sorin Leoveanu (*Maiorul*), Valer Dellakeza (*Tót*), Mirela Cioabă (*Mariska, soţia lui*), Iulia Colan (*Agika, fiica lor*), Nicolae Poghirc (*Poştaşul*), Eugen Titu (*Tomaji, paroh*), Valentin Mihali (*Cipriani, profesor*), Gabriela Baciu (*Giz, văduva lui Geza, o femeie de proastă reputaţie*), Cătălin Băicuş (*Proprietarul sacalei*), Flavius Glăvan (*Dr. Eggen Berger Altfred*). Data reprezentaţiei: 29 noiembrie 2013.**

Nicolae PRELIPCEANU

Şi la noi ca-n America

Teatrul Naţional din Craiova a prezentat recent, pentru criticii de teatru, dar, fireşte, nu numai pentru ei, un prim spectacol, cu piesa ***Profu' de religie*** de Mihaela Michailov. Problema, ca să zic aşa, e una mai actuală în America sau în vestul Europei decât în patria noastră, unde cândva *multe silve* erau. Şi anume că, după ce profesorul de religie – un tânăr, fireşte (cum altfel?) –, le vorbeşte copiilor (care nici nu mai sunt chiar aşa de copii) despre adevăr şi despre ce este el, ba mai şi întrebându-i ce cred ei că este, pune mâna şi-o mângâie pe genunchi (şi chiar mai sus) pe o elevă, pe care tocmai o învăţase cele de dinainte. E drept, nu în clasă, ci pe coridor. Imprudentul! Frumos comportament! (Dacă aş vrea să fiu sincer, aş spune că la noi o chestie ca asta ar trece neobservată. Dar, cum nu aceasta e proba unei opere de artă, renunţ.) Aşadar, se produce un mare tărăboi; eleva agresată (sexual?) este întrebată, ba de unul ba de altul, dacă *profu'* a atins-o şi cum a atins-o, de nu mai ştie nici ea ce să răspundă. Sar şi colegii ei – cam neghiobi în spectacolul regizat de Bobi Pricop, spre marele haz al spectatorilor. După ce dăduseră răspunsuri tâmpite la încercarea profesorului de religie de a afla ce este adevărul, să vedeţi ce prostii mai spun despre cele ce s-au întâmplat pe culoarul şcolii lor... Din Craiova, de unde altundeva? Începe o anchetă în toată regula; intervine, fireşte, întâi dirigintele (pardon, *dirigu'*), pe urmă mama elevei, mamele colegilor agresatei şi finalmente chiar televiziunea locală, într-un apogeu al ridicolului şi al facerii din ţânţar armăsar.

Povestea e destul de liniară, dar Bobi Pricop a ştiut să-i dea relief. Cu toate că scena se reduce la un perete tip tablă neagră de scris pe ea (ceea ce se şi face, scenă de scenă), regizorul a scos de aici efecte nebănuite de un spectator fără imaginaţie. Ies pupitrele, ies băncile, ies mesele de la televiziune, iese totul, cei şase actori prezenţi în scenă interpretând, pe rând, câte două-trei personaje. Spectacolul e realmente palpitant şi trebuie să-i asociem impresiei plăcute pe cei



Marian POLITIC

cinci actori: Dragoş Măceşanu, Cătălin Vieru, Marian Politic, Romaniţa Ionescu şi Raluca Păun, luaţi de la stânga la dreapta, aşa cum i-a aşezat Bobi Pricop pe scenă. Mi-ar fi greu să scot în evidenţă pe unul dintre cei cinci, dar parcă Raluca Păun a dat un relief special rolurilor sale, fiind capabilă de o diferenţiere mai accentuată a unora de altele. Dar, ce zic eu? Că nici Marian Politic – pe rând agresorul sexual şi moderatorul de la televiziune (se pare că şi practică arta asta, la Craiova) – nu s-a lăsat mai prejos, acumulând nuanţe subtile, care au scos în evidenţă carenţele unuia şi ale altuia. Fireşte, o ţintă a piesei, deci şi a spectacolului, au fost textele cam pentru oligofreni, scoase din nişte manuale de religie hărtănite, de ziceai că sunt terfeloagele lui Nic'a lui Ştefan a Petrei, acele pildulici (diminutiv ad-hoc pentru pilde; dar dvs. ce aţi crezut?!) absolut incredibil de simple şi chiar mai mult de-atât.

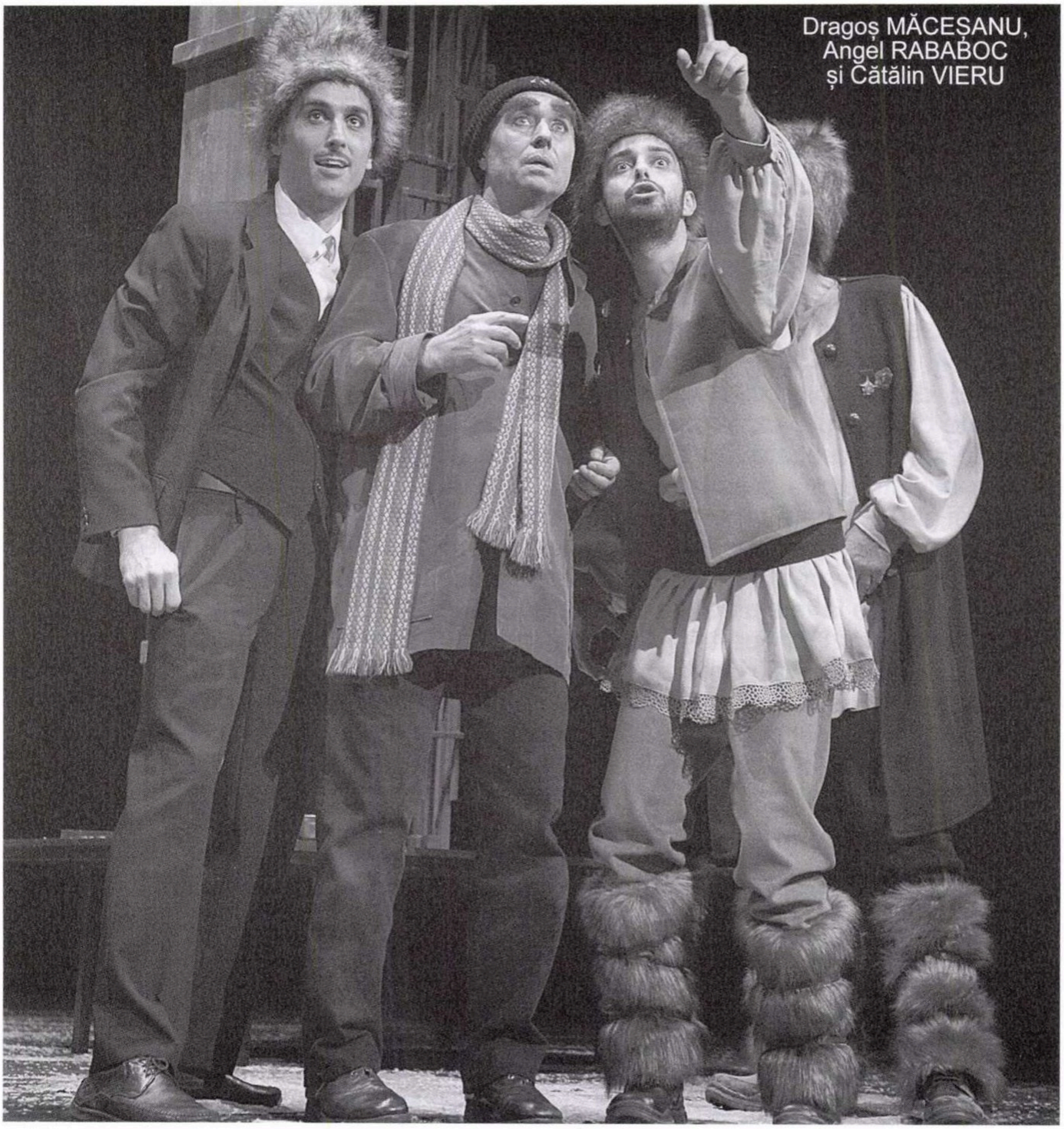
Tot ce s-a întâmplat pe scenă a fost conceput de Bobi Pricop, în sensul că tot el a desenat şi decorul, şi linia muzicală a spectacolului. Fără a fi un spectacol mare (cu un asemenea subiect, nici nu se putea), *Profu' de religie* este unul care se reţine, şi asta pentru că actorii au fost dirijaţi să dea o pregnanţă specială fiecărui rol care le-a revenit şi pentru că mişcarea a fost de aşa natură încât să surprindă în fiecare moment. Viteza cu care se trece de la un personaj la altul, cu micile adaptări în faţa publicului, a contribuit, cred, şi ea la mnemotehnica specială a acestui spectacol foarte plăcut.

Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova – Profu' de religie **de Mihaela Michailov. Regia, scenografia şi ilustraţia muzicală: Bobi Pricop. Cu: Dragoş Măceşanu (*Bogdan, Profu' de sport, Purtător de cuvânt, Prezentator TV*), Cătălin Vieru (*Andrei, Mama lui Bogdan, Dirigu', Prezentator TV*), Marian Politic (*Profu' de religie, Prezentator TV*), Romaniţa Ionescu (*Mara, Mama Marei, Psiholog, Prezentator TV*), Raluca Păun (*Anca, Mama Ancăi, Mama Marei, Profa de română, Prezentator TV*). Data reprezentaţiei: 28 noiembrie 2013.**

Nicolae PRELIPCEANU

L-o fi văzut sau nu l-o fi văzut, aceasta-i întrebarea

Ăl de l-a văzut pe Dumnezeu e o construcţie hibridă, din volumul de versuri al lui Marin Sorescu, *La Lilieci*, care a făcut atâtea valuri la apariţia sa, acum vreo 30 de ani, dacă nu mă înşel. Acolo, poate mai ţineţi minte, poetul îşi celebra satul natal, sau, mă rog, rostirea inefabilă oltenească de prin zonă, într-un fel de *Spoon river anthology* sui-generis. Şi la epoca apariţiei acestei colecţii de oltenisme, nu ştiu dacă bine temperate sau nu, ele au atras atenţia criticii şi a cititorilor; căci, cui nu-i place să râdă puţin de... „mult e dulce şi frumoasă limba ce-o vorbim", mai ales când o vorbesc alţii? Numai că, pe scenă, lucrurile se mai schimbă: te aştepţi la un text dramatic şi te trezeşti cu o expunere liniară de cimilituri şi frumuseţi neaoşe,



Dragoș MĂCEȘANU, Angel RABABOC și Cătălin VIERU

care încropesc greu o acţiune, reuşind, în schimb, conturarea oarecum clară a unor personaje. Lasă că şi unele dintre acestea din urmă sunt cam păliduţe...

Petrecerea morţilor din cimitir, sau poate a viilor care se amestecă cu decedaţii, are hazul ei până la un moment dat: până când lucrurile cam încep să se repete, iar *Mitrele*, vânzătorul de cruci (altminteri, cam cel mai bine conturat de Angel Rababoc, personaj de pe scena mare craioveană), vine şi revine mereu cu aceeaşi formulă (ceva gen „cruci de vânzare" sau „hai la cruci de vânzare"), care la început are haz, dar pe urmă se mai veştejeşte. Personajele celelalte îşi spun fiecare pe rând povestea, de parcă am fi în *Cimitirul vesel* (dar nu chiar de la Săpânţa, că acolo oamenii, chiar morţi, vorbeau altfel). Şi-o spun şi şi-o tot spun, spre hazul scăzând al spectatorilor, care au şi ei rezistenţa limitată la repetiţie, cât o fi ea de *mater studiorum*...

Personal, dacă asta are vreo importanţă, nu mă număr printre admiratorii limbajului popular (în orice caz, dacă mă distrează, distracţia nu ţine prea mult) şi mai ales printre admiratorii trivialităţilor care se spun cu veselă dezinvoltură la sat, în lumea aceea, zisă pură (şi simplă) la care se gândesc cu nostalgie neaoşiştii. Rolul important pe care-l are mâncarea în această piesă – mai precis, în spectacol – nu poate face, în opinia mea, decât o apropiere între oameni şi bietele animale, silite să alerge toată ziua după un os sau te mai miri ce, ca să pună în gură. Or, aici, totul se cam învârte în jurul mâncării: varza e îndelung comentată şi resimţită chiar de o persoană din distribuţie, pe care o tot... *încuţâtează* (adică pe româneşte *înjunghie*) ceva în stânga stomacului (o fi pancreasul?), când mai gustă câte-o gură din varza prezentă din belşug în vasele de inox de pe scenă. Căciulile cu care sunt împodobiţi ţăranii noştri sunt cam acelea din desenele cu Păcală (înalte şi caraghioase), deşi nu pare că ne aflăm în toiul iernii. Ce să mai spun despre încălţările îmblănite din belşug, care te trimit cu gândul pe la Poli sau măcar prin Finlanda... Femeile sunt îmbrăcate destul de *stilizat* (ca să nu zic altfel) pentru felul în care rostesc cuvintele, mai ales la început. (Că pe urmă se cam dau pe brazdă, cu toţii – deci, şi ele –, şi cam renunţă la oltenisme, în favoarea limbii literare. O fi o încercare de a demonstra apariţia limbii literare din cea populară? Nu cred.) Raluca Păun, actriţa pe care o „încuţâtează“, are pe cap un fel de pălărie conică, aşa cum parcă vedem pe la telejurnalele de seară străine, când e vorba de... oare de arabi sau de asiatici mai îndepărtaţi? (În orice caz, de unii destul de îndepărtaţi de *Liliecii* lui Marin Sorescu.) Cât despre vederea, de către Mitrele, vânzătorul de cruci, a lui Dumnezeu, aceasta e mereu în suspans; ăsta-i singurul element dramatic o vreme, când toţi sunt curioşi dacă l-a văzut. Şi când, în fine, îi anunţă că l-a văzut, atunci tot îi mai rămâne – lui, văzătorului – o umbră de îndoială; dacă nu era El?

Actorii fac şi ei ce pot, lăsaţi cam în voie de regie (semnatara fiind Mirela Cioabă): unii sunt mai puţin desenaţi ca personaje ale satului exemplar sorescian, alţii se descurcă ceva mai bine. Fiecare după cum îl ajută talentul, că regia nu pare a-i fi ajutat foarte tare. Oricum, Angel Rababoc a fost cel mai demn de atenţie, chiar în ciuda repetiţiilor de text la care făceam aluzie mai sus. S-au mai descurcat foarte bine Cătălin Vieru şi Raluca Păun, pe care i-am văzut şi în diferite personaje din mai modernul *Prof de religie*. În schimb, regia este ajutată de scenografie (a lui Viorel Penişoară-Stegaru), care construieşte un fel de cavouri sau morminte verticale cu gratii, de unde ies pe rând personajele – fapt care ne şi dă impresia că viii de pe scenă sunt, de fapt, morţi.

Te întrebai, din stal, ce-o să fie şi cum o să fie finalul, căci spectacolul ameninţa ori să se termine brusc, ori să nu se termine niciodată (pentru că cimiliturile şi glumiţele săteşti sunt fără sfârşit, mai ales în opinia orăşenilor). Păi, ce să fie? O horă pe melodia lui „Trandafir de la Moldova“, unde vorbele sunt înlocuite de... nu-mi mai amintesc ce plantă ornamentală, dar „de la Oltenia“. Chestie care, sigur, nu-i mai aparţine lui Sorescu, ci regiei.

Teatrul Naţional „Marin Sorescu“ din Craiova – Ăl de l-a văzut pe Dumnezeu, **după *La Liliecii* de Marin Sorescu, adaptare de Ana-Maria Nistor. Regia: Mirela Cioabă. Scenografia: Viorel Penişoară-Stegaru. Distribuţia: Monica Ardeleanu (*Fata*), Gina Călinoiu (*Riţa*), Anca Dinu (*Leana*), Geni Macsim (*Maria Bălii*), Dragoş Măceşanu (*Mărin*), Ştefan Mirea (*Nea Miai*), Raluca Păun (*Anica Bolânda*), Tudorel Petrescu (*Nea Florea*), Angel Rababoc (*Mitrele*), Mircea Tudosă (*Păun Umblatu*), Cătălin Vieru (*Radu Clanaristu*). Data spectacolului: 28 noiembrie 2013.**

Călin CIOBOTARI

„Damen Tango” sau despre budinca teatrală

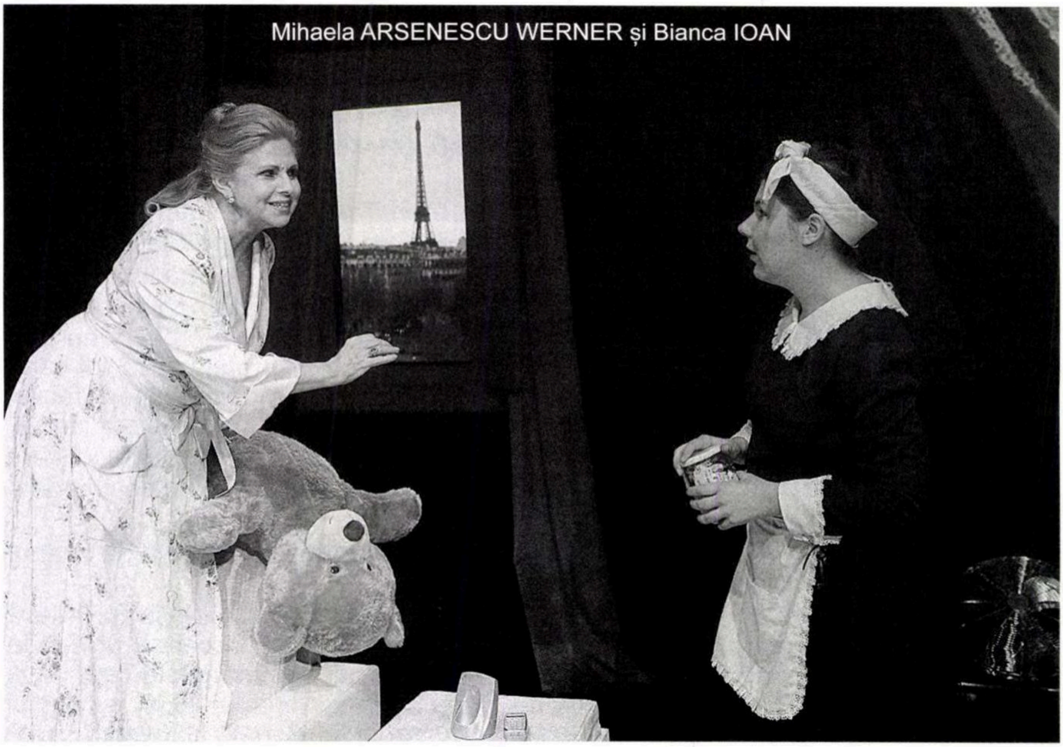
Am ezitat dacă să scriu sau nu despre ***Damen Tango***, cea mai recentă premieră de la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi. În ultima perioadă îmi vine tot mai greu să scriu despre spectacole care nu îmi spun nimic, nu mă îmbogăţesc cu nimic, spectacole pe care le uit automat după două-trei săptămâni şi din care reţin doar numele regizorului sau al vreunui actor rătăcit prin distribuţie. Vine probabil o vreme în viaţa unui critic de teatru când trebuie să se protejeze de tot ceea ce îl încarcă inutil, de întregul balast al replicilor insipide, al semnelor scenice facile, al rutinei şi al derizoriului. La fel cum vine o vreme când începi să preţuieşti timpul, şi atunci te întrebi: de ce am pierdut trei ore din viaţă mergând la un spectacol care nu a modificat nimic înlăuntrul lumii mele? De ce am mai pierdut o oră scriind despre acel spectacol?

Şi totuşi o fac, dintr-o formă de fidelitate pentru o profesie în care a da seama despre ceea ce vezi rămâne o obligaţie esenţială.

Revenind la *Damen Tango*, de o anume Ana Aslanova, în regia lui Vitalie Lupaşcu, aş începe prin a spune că nu e un spectacol prost, ci banal, un fel de budincă teatrală, dulceagă şi cleioasă, în care te simţi băgat până peste cap, de la început până la final. Nu voi pricepe de ce, după ce în toamna lui 2009, cu destul succes, Lupaşcu monta la Naţionalul ieşean *Quartet*-ul lui Ronald Harwood, simte acum nevoia, la aproape cinci ani după, să se aplece asupra unei piese aproape identică din punct de vedere tematic. În *Quartet*, protagonişti erau patru bătrâni cântăreţi de operă, locatari ai unui azil, care, o dată pe an, ofereau un jalnic, dar înduioşător concert; acum, în *Damen Tango*, protagonistă este o fostă dansatoare, care, pe neaşteptate, după ani de tuşă, primeşte propunerea să revină pe scenă, pentru un spectacol de aducere-aminte a altor vremuri. Ca şi în *Quartet*, Lupaşcu lucrează cu scenografa Rodica Arghir, care, ca şi în *Quartet*, propune un decor preponderent alb, cu câteva radicale şi discutabile modificări de final, când pânze colorate evocă suflul gloriei şi alte teme profunde şi previzibile. Ca şi în *Quartet*, unul dintre personaje este Mihaela Arsenescu Werner, care – îmi pare rău să o spun – nu reuşeşte să aducă noutăţi semnificative faţă de rolul de acum cinci ani, un rol excelent, pe care şi astăzi mi-l amintesc la perfecţie. La fel cum îmi amintesc şi de ceilalţi actori din spectacolul harwoodian – Violeta Popescu, Sergiu Tudose, Florin Mircea, toţi minunaţi, jucându-şi, cu tact şi sensibilitate, propriile destine...

De ce o fi ţinut Vitalie Lupaşcu să îşi copieze, prost şi inutil, propriul spectacol, va rămâne pentru mine un mister. Cert este că nu i-a mai ieşit nimic din simplitatea aceea rafinată pe care i-o lăudam atunci, din excelentele dozări ale unui text dulce-amărui, din atmosfera aceea trist-tandră care te învăluia definitiv, urmărindu-te, urmărindu-te...

Ei bine, în *Damen Tango* totul se roteşte în jurul acestei balerine, care, în vaste şi alambicate confesiuni, îşi povesteşte viaţa propriei servitoare, o fată simplă de prin împrejurimile Parisului (ilustrat, la limita kitsch-ului, printr-o fereastră deschisă prin care se zăreşte, când în înserare, când în răsărit, cu ajutorul unei proiecţii, Turnul Eiffel), orbită şi intrigată de uluitoarele aventuri ale stăpânei ei. Pentru că nu are partener, bătrâna apelează la grosolana servitoare pentru a o



Mihaela ARSENESCU WERNER și Bianca IOAN

învăţa tainele tangoului. În scenă apare şi un chiriaş al bătrânei dansatoare, specialist în castori şi în alte inutilităţi. Evident, totul se termină cu bine!

Nu şi pentru mine, cel pentru care cele peste două ore de *Damen Tango* au fost aproape insuportabile. Un text slab, cu replici previzibile, de o gelatinoşenie iritantă şi cu un final pe care regizorul – după părerea mea – îl ratează complet, alunecând într-un teatru ieftin, fără ascunzişuri şi fără subtilităţi. Nu mi-au dat satisfacţie nici ritmurile de tango, nici schimonoselile servitoarei, nici încercările Mihaelei Werner de a produce un personaj suficient de puternic încât să acopere celelalte neajunsuri. Îmi pare rău că trebuie să scriu asemenea lucruri despre o actriţă pe care o preţuiesc şi pe care o consider exemplară în această profesie, însă nu am încotro. Relaţia cu slujnica provensală (Bianca Ioan) este una care poate are relevanţă pentru un public de telenovelă, uşor impresionabil, foarte interesat de cenuşărese care se transformă în prinţese şi de ţărănci care învaţă tangoul în câteva zile. Pe mine, însă, această relaţie m-a lăsat rece. Nu am înţeles apoi unele aspecte din personajul slujnicei şi din comportamentul ei. Nu am înţeles de ce trebuia să se comporte atât de agresiv cu personajul profesorului. De unde convingerea că o fată de la ţară, timidă în esenţa ei, e aproape gata să ia la bătaie pe cineva atât de inofensiv, ce degajă prin toţi porii bunătate?! Bianca Ioan oferă un personaj plat, fără sare, fără piper, însă bine integrat în budinca teatrală despre care vorbesc aici.

Dacă mi-a plăcut ceva la montarea în discuţie, atunci a fost vorba despre Daniel Busuioc. Are trei intrări, dintre care prima este – nu mă feresc să spun – genial de inteligent condusă. Busuioc compune un personaj savuros: un cercetător niţel sărit de pe fix, însă inofensiv şi stârnind duioşie. Îl face până în cele mai mici detalii, de la nuanţe vestimentare (şosetele verzi sunt memorabile) la accesorii relevante (medaliile), ticuri fine (frecatul a două degete, mişcare polisemantică inspirat aleasă), mimică expresivă. Un personaj minunat, care, din păcate, îşi pierde treptat din consistenţă, devenind şi el previzibil şi năclăindu-se de jeleul general din lumea protagonistei.

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – Damen Tango **de Ana Aslanova. Regia: Vitalie Lupaşcu. Scenografia: Rodica Arghir. Distribuţia: Mihaela Arsenescu Werner, Daniel Busuioc, Bianca Ioan. Data premierei: 13 decembrie 2013.**

Nicolae PRELIPCEANU

„Rumors"

Acesta e titlul original al piesei lui Neil Simon pe care Ion Caramitru a pus-o în scenă la Sala Studio a TNB, sub titlul românesc mai lung ***Bârfe, zvonuri şi minciuni***. Dar *the rumors* – adică zvonurile – sunt apariţii episodice în piesă, puţin mai vizibile decât personajele despre care se vorbeşte şi în casa cărora se petrece totul: viceprimarul New York-ului, Charlie (parcă Brock) şi soţia sa, Myra (care mai dă doar un semn palid, spre sfârşitul spectacolului).

Specializat în piese pentru Broadway, Neil Simon a scris – zice-se –, cu această comedie, o farsă. Farsă să fie. În fapt, este vorba despre o lungă serie de minciuni şi invenţii, care trebuie să acopere o presupusă sinucidere nereuşită a personajului invizibil, Charlie Brock. Sunt şi câteva bârfe, destul de palide şi oarecare: ba că un anume amic al lor are o amantă, ba că nevasta lui are (ea, de data asta) un amant. După cum vedeţi, tot lucruri pline de imaginaţie. Creatoare. Dar acestea sunt repede părăsite, în favoarea situaţiei prezente, foarte *exciting*, ca să mă exprim ca ei.

Scena de la Studio TNB sau TNB Studio este deschisă când intri în sală, astfel încât înţelegi repede ce ai să vezi: că va fi un spectacol dintre acelea – ca să zic aşa – casnice, ceva spre *Dineu cu proşti*; numai că până la urmă îţi dai seama ce departe e piesa bulevardieră franţuzească de Broadway-ul american. Mă rog, te poţi aştepta şi la un *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* În orice caz, e limpede că pândeşte din umbră o petrecere de persoane distinse, mondene, importante, bogate, aşa cum se şi vede imediat ce primii protagonişti (că sunt mai mulţi) apar. Sunt numai cupluri. Până şi poliţiştii care vin la urmă sunt un fel de cuplu: un ofiţer american şi o ajutoare a lui afro-americană, care se exprimă destul de monosilabic (mai des cu un *Ha-ha* repezit şi violent, decât cu vorbe inteligibile). La un asemenea decor, semnat de dl. arh. Cătălin I. Arbore, s-ar fi cuvenit şi o cortină din acelea ca pe vremuri, poate. Sau poate nu.

Avem în faţa ochilor, deloc miraţi, o petrecere, ratată până la urmă, a unor personaje mondene din Lumea Nouă, oarecum – doar oarecum – asemănătoare omologilor lor din cea Veche. Doamnele sunt elegante. Una, de origine rusă, îşi exhibă o rochie ridicolă, cadou de la bunica, veche de 60 de ani, la fel – ca vechime – cu cerceii care par pierduţi mai încolo, personajul ţinând de o altă lume, unde

Foto: Augustin Bucur

vechimea e o calitate (ceea ce pare comic pentru doamnele americance get-beget). Veche-neveche, rochia este într-adevăr ridicolă pentru împrejurarea respectivă, şi anume sărbătorirea celor 10 ani de căsnicie a gazdelor, dar se dovedeşte mai practică atunci când cucoana cu accent rusesc comic trece la bucătărie, unde erau de toate, dar nepregătite să fie servite. De altfel, Rodica Ionescu în doamna *Cookie* (personaj care are, pe deasupra, şi o emisiune de bucătărie la televizor) este una dintre cele mai bine conturate personaje din spectacol; nu că eforturile lui Silviu Biriş n-ar da roade, nici că aventurile prin care ajunge să treacă avocatul *Ken Gorman* nu i-ar da prilej de afirmare lui Marius Bodochi, sau că Cecilia Bârbora n-ar intra perfect în pielea cucoanei avide de bârfe, pornirea fiindu-i totuşi reprimată de soţul său, ceva mai sus pomenit.

Dacă stai să te gândeşti mai bine, Ion Caramitru i-a pus pe toţi în situaţia de a-şi cam intra în roluri, cu menţiunea unui excelent Armand Calotă parcă mai accentuat decât ceilalţi sau a lui Gavril Pătru, scrobit, aşa cum îi stă bine unui candidat la Senatul (fie şi numai al) statului N.Y. Monica Davidescu este prima soţie sosită în casă, tocmai când se aude zgomotul glonţului tras de viceprimar, care se dovedeşte a-i răni numai o ureche, de-ai zice că autorul piesei acesteia din anii '80 avea deja premoniţia unui episod asemănător de pe la noi.

Finalmente primeşti cu destulă indulgenţă totul, inclusiv istericalele Oanei Ioachim (*Cassie Cooper*), soţie înşelată (sau care crede că este), ca şi poantele nu întotdeauna foarte ingenioase şi neaşteptate, debitate cu multă aplicaţie de protagonişti. De-aia şi spusesem că e departe griva de iepure, adică bulevardul de la Paris de Broadway-ul de ştiţi dumneavoastră unde.

Spectacolul îşi poate bucura publicul dispus să petreacă o seară uşoară, iar regizorul spectacolului şi directorul TNB chiar pledează pentru asemenea comedii pe scena marelui teatru, invocând (cum altfel?) şi *Dineu cu proşti*, care se pare că se bucură de un binemeritat succes în Sala Mare.

Cunosc destulă lume care ori s-a plictisit de şaradele postmoderne, ori n-a fost niciodată interesată de evoluţia artei teatrului, ci doar de poveste şi de bancurile uşoare, aşa că pare sigur că spectacolul acesta se va bucura de succes. Ar merita şi actorii, şi regia, şi toţi cei care au lucrat la el cu atenţie şi meticulozitate. Cât despre poveste – pe care o caută toţi, azi, cu lumânarea –, un scriitor italian observa această obsesie/preferinţă ca un semn al infantilizării societăţii. El scria asta în 1927, anul în care Neil Simon abia se năştea. Uite că acum, când autorul a devenit venerabil, preferinţa/obsesie a crescut exponenţial!

Teatrul Naţional Bucureşti, Sala Studio – Bârfe, zvonuri şi minciuni **de Neil Simon. Traducerea: Oana Ioachim. Regia şi ilustraţia muzicală: Ion Caramitru. Decorul: Cătălin I. Arbore. Costumele: Liliana Cenean. Cu: Monica Davidescu (*Chris Gorman*), Marius Bodochi (*Ken Gorman*), Cecilia Bârbora (*Claire Ganz*), Silviu Biriş (*Lenny Ganz*), Rodica Ionescu (*Cookie Cusack*), Armand Calotă (*Ernie Cusack*), Oana Ioachim (*Cassie Cooper*), Gavril Pătru (*Glenn Cooper*), Victoria Dicu (*Ofiţerul Pudney*), Dorin Andone (*Ofiţerul Welch*). Data reprezentaţiei: 19 ianuarie 2014.**

Nicolae PRELIPCEANU

Tragic şi grotesc la Dea Loher–Afrim

Piesa ***Hoţi***, semnată de Dea Loher, despre care aflăm că este cel mai jucat dramaturg german după Brecht, e un exerciţiu de deconstrucţie a unei lumi mărunte, cu ambiţii mici şi drame mari, dând în tragedii, care însă trec aproape neobservate, în mod firesc, de ceilalţi, rămaşi cu ale lor. Cauţi un fir al acestor poveşti paralele, de familie şi de serviciu, şi nu-l găseşti decât cel mult dincolo de textul piesei şi de cel rostit de actori. O succesiune de tablouri, cum s-ar fi chemat aceste scurte înfăţişări acum câteva – multe – zeci de ani, te ameţesc o vreme, până-ţi dai seama că nu trebuie să cauţi un alt fir decât acela al vieţii mărunte, şi chinuite nu o dată, a unor anonimi din zona gri a societăţii.

Radu Afrim, la Teatrul Naţional din Bucureşti, deschide spectacolul cu personajele piesei deghizate transparent în lupi, cu ochi de lumină roşie în nişte capete de carton, ca-ntr-un joc de *halloween*, azi atât de la modă şi pe la noi. Asta se potriveşte cu ce va urma ceva mai târziu, când o pereche mediu-burgheză este alarmată că prin grădina lor trece un animal necunoscut. Aici firul epico-dramatic este urmat, dar întrerupt mereu de alte poveşti, mai mult sau mai puţin punctate, întretăiate în aşa fel încât să trimită spectatorul neatent în direcţii necunoscute, ca-ntr-un thriller. Nu e nici un thriller, decât schiţat în căutarea unui bărbat care ar fi donat spermă cândva, spermă din care s-ar fi născut o fată care este, acum, ea însăşi însărcinată, dar în mod absolut normal, natural. Tatăl viitorului copil, un gropar umil, îl caută pe acel bărbat şi se dovedeşte că el este animalul din grădina cuplului burghez, precum şi că bărbatul din acest cuplu este cel care şi-a donat sămânţa ca să... şi aşa mai departe. Bun, acesta e un fir, o poveste care se rezolvă. Mai presărată cu distanţe mărişoare este povestea perechii ceva mai tinere, în cadrul căreia femeia vrea o promovare în Olanda, într-un hipermagazin, promovare care depinde de şeful ei, cu care se bănuieşte că ea trăieşte. Până la urmă aflăm că el e poliţist, căci mai apare în treburi de serviciu, în exerciţiul funcţiunii, înainte de apariţia finală, a divorţului. Un element rămas nelămurit este faptul că acest cuplu, cu copilul lor cu tot, se numeşte precum familia următoare, fără să avem niciun indiciu în plus. E, pe urmă, povestea familiei destrămate, cu mama plasată într-un azil şi fiul pierdut, singura care mai vine la maică-sa fiind fiica acesteia, iar fiul, în final, se sinucide. Linda, această fiică, este cea care deschide spectacolul prin jocul cu lupul, care se bănuieşte a nu fi altul decât fratele ei, aşadar jocul de deschidere are loc între Aida Avieriţei, bine în rol şi Marius Manole, nici el mai prejos.

Ceea ce se putea scoate uşor din text şi nimeni nu şi-ar fi dat seama este povestea cântăreţei de şantan, al cărei soţ a plecat de 29 de ani şi ea reclamă faptul la poliţie abia acum, ocazie să-l vedem pe Mihai Călin (*Thomas Tomason*) în exerciţiul funcţiei sale de poliţai. În general, te întrebi, la sfârşitul spectacolului, dacă nu cumva n-ar mai fi putut lipsi şi alte fire, subţiate de neîntrebuinţarea prea insistentă, din această înşiruire de fapte dramatice de viaţă. Lupii ne-au arătat, poate, că *homo homini lupus*. Sau poate că nu, vor fi fost doar elementul/reperul unei lumi naturale, mai corecte şi mai sănătoase. Există şi momente de haz pentru public, după o reţetă de care noi am putut lua cunoştinţă încă dintr-un film de demult, *Colina*. *Gabi Nowotni* (Natalia Călin) este autohtonizată, vorbind o bună ardelenească spre hazul spectatorilor grăbiţi să profite de o seară de destindere la teatru, ea e singura ce primeşte şi aplauze la ieşire, când vin la rând alţii.

Radu Afrim, împreună cu scenografa Andreea Săndulescu, au plasat totul într-un fel de mlaştină, spre care vin şi în care se înfundă perechile de combatanţi din această piesă stufoasă, dar neramificată. Înainte de începerea propriuzisă a spectacolului, avem şi muzica obsedantă, de fapt un scurt motiv care se repetă insistent, pentru a ne trece în atmosferă, dacă nu suntem în stare să facem asta singuri, de capul nostru, cu capul nostru. Şi intrarea lupilor luminiscenţi e de efect, apoi jocul unuia dintre lupi cu una dintre fetele din piesă. Mai târziu, când se intră în subiect (dacă o fi vreunul) personajele sunt compuse cu multă atenţie, cele două, admirabil întruchipate de Ana Ciontea şi Cornel Scripcaru, cei cu grădina frecventată de o fiinţa necunoscută la început, parcă ar fi familia Martin din Ionesco, artificiali şi mulţumiţi de ei, pentru ca, la apariţia (de ce, oare, vopsit cu negru?) a urmăritorului lor, totul să se năruie, apoi mama vizitată la azil, comică şi tragică în acelaşi timp, în persoana Lilianei Ghiţă. Un personaj care rămâne străin, parcă lipit în piesă de altcineva decât de autoare, în ciuda evidentei intenţii de deconstrucţie, este cântăreaţa *Ira Davidoff*, corect interpretată de altfel de Diana Dumbravă. Marius Manole este, din nou, remarcabil în rolul fiului celei de la azil, cel care se exprimă mai mult prin corpul său, mult timp dezgolit mai bine de şaptezeci la sută, demonstrând încă o dată că este un actor complex, cu multiple posibilităţi de expresie. Claudiu Bleonţ este distribuit în rolul tatălui copilului făcut de fata rezultat al unei însămânţări artificiale ca să zic aşa, trecând de la o stare la alta cu uşurinţa unui actor versat şi, la un moment

Foto: Augustin Bucur

Cornel SCRIPCARU și Ana CIONTEA

Foto: Augustin Bucur

Conrad MERICOFFER și Aida AVIERIȚEI

dat numai, contro-versat. Fantezia debordantă a lui Radu Afrim îi îmbracă pe aceştia, uneori, cu fire de stuf sau papură, ba la un moment dat trimite la Arcimboldo, când un personaj apare cu o tichie imensă compusă din forme de fructe şi legume. Inventivitatea acestui regizor este inepuizabilă şi asta se vede şi din felul cum îşi dirijează actorii, cum îi pune în situaţii, neaşteptate din punctul de vedere al publicului. Nu doar decorul şi vestimentaţia, sau lipsa ei, exprimă ceva la Afrim, ci şi felul cum apar şi dispar din scena pe care se perindă toată această lume semilarvară, cufundată în micile sau marile ei drame insolubile. Spectacolul este realizat mai ales prin această parte a sa, regia şi scenografia şi muzica lui Vlaicu Golcea, perfect încastrată în cele ce se petrec, pentru că piesa, cum am spus, poate fi redusă sau prelungită; la un moment dat al spectacolului ai chiar impresia că se poate termina oricând, după cum poate continua la nesfârşit. Există un spectacol sonor şi unul inefabil ca fumul lansat din când în când, nu prea des, care însoţeşte toate aceste drame şi mici tragedii, ceea ce dă o plasticitate şi o poezie specifică întregului.

Teatrul Naţional din Bucureşti – Hoţi **de Dea Loher, traducerea Cosmin Dragoste. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Andreea Săndulescu. Muzica : Vlaicu Golcea. Coregrafia: Andrea Gavriliu. Cu: Marius Manole (*Finn Tomason*), Aida Avieriţei (*Linda Tomason, sora lui*), Liliana Ghiţă (*Elke Tomason, mama celor doi*), Mihai Călin (*Thomas Tomason*), Medeea Marinescu (*Monika Tomason*), Cornel Scripcaru (*Domnul Schmidt, Gerhard*), Ana Ciontea (*Doamna Schmidt, Ida*), Claudiu Bleonţ (*Josef Erbarmen*), Diana Roman (*Mira Halbe*), Natalia Călin (*Gabi Nowotny*), Conrad Mericoffer (*Rainer Machatschek*), Diana Dumbravă (*Ira Davidoff*), Aris Bănuţoiu (*Copilul*). Data premierei: 5 februarie 2014.**

Ion PARHON

O poveste tulburătoare

„Unor oameni le plac poveştile“ – afirmă un personaj din spectacolul prezentat în premieră naţională, nu cu multă vreme în urmă, la Teatrul „Anton Pann“ din Râmnicu Vâlcea. Este vorba despre ***O poveste ciudată cu un câine la miezul nopţii*** de Simon Stephens, după romanul lui Mark Haddon, adaptare adusă acum la rampă de regizorul Vlad Massaci (totodată autorul traducerii), în scenografia Irinei Chirilă, cu imagini video, light design şi sunet concepute de Andu Dumitrescu şi mişcarea scenică gândită de Cătălina Gubandru. Textul, încununat cu Premiul pentru cea mai bună piesă a anului, a cunoscut premiera mondială în 2012, la Teatrul Naţional din Londra, fiind preluat apoi de scena londoneză de la Appolo Theatre, cu un succes materializat prin şapte Premii „Olivier“.

În centrul acestei poveşti – care s-a dovedit că a plăcut foarte mult nu numai „unor oameni“... oarecare, dar şi regizorului Vlad Massaci – se află un adolescent chinuit de autism, dar înzestrat cu o fabuloasă vocaţie de matematician, confruntat cu nevoia de a-l afla pe acela care l-a ucis pe Wellington, mult îndrăgitul câine al vecinilor. În fapt, povestea restituită acum pe scena vâlceană urmăreşte peripeţiile tânărului Christopher Boone, de la plecarea de-acasă, în clipa când a descoperit că ucigaşul este chiar tatăl său, până la incredibila victorie obţinută la un prestigios

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

examen, menit să-i confirme nu numai strălucitele disponibilităţi mentale, ci şi să-i netezească ambiţiosul drum de integrare socială. Pe fundalul crizelor familiale şi al dezintegrării cuplului, dar şi al marşului social, grăbit să strivească identitatea indivizilor – obstacole în calea lui Christopher, sugestiv configurate de spectacolul vâlcean –, ni se dezvăluie personalitatea complexă a tânărului care, la cei cincisprezece ani, este înzestrat nu numai cu talentul matematicianului, ci şi cu o sensibilitate fierbinte şi cu un nealterat simţ al normalităţii relaţiei dintre oameni şi fapte, pe care adulţii adeseori nu o mai conştientizează.

Dacă este să dăm crezare cuvintelor celebrului designer Jonathan Ive, potrivit căruia „simplitatea este cea mai înaltă formă de rafinament", pot afirma că această simplitate, emblematică în spectacolul lui Vlad Massaci, se însoţeşte cu o mare profunzime a valorificării mesajului umanitarist al piesei şi o tinereţe de spirit a montării edificatoare atât pentru directorul de scenă, cât şi pentru vioiciunea şi ardoarea jocului uneia dintre cele mai tinere trupe din ţară, cuprinsă în această distribuţie, alcătuită din absolvenţi ai învăţământului teatral clujean. Nu numai evoluţia excepţională a tânărului Vlad Bîrzanu, în rolul lui *Christopher*, dar şi creaţiile (succinte şi consistente totodată) semnate de Amalia Huţan (o profesoară), excelentă în secvenţele când dă glas reflecţiilor intime ale nefericitului autist, Reka Szasz şi Ioana Predescu, interpretele remarcabile ale unor personaje din lumea apropiată eroului, Mădălina Ciotea şi Florin Călbăjos, în rolurile de mare sangvinitate ale părinţilor lui Christopher, fiecare dintre ei angrenaţi însă într-o relaţie în afara cuplului, Emilian Mârnea, Andrei Brădean şi Ana Şuşca, construind roluri episodice cu întemeiată şansă de a contribui la adevărul scenic al reprezentaţiei, ne oferă imaginea omogenităţii unei echipe conduse de regizor cu mână sigură şi – după spusele protagoniştilor – cu un tact pedagogic, din care nu au lipsit o clipă prietenia şi respectul reciproc.

Cunoscuţi de Vlad Massaci cu prilejul unui workshop desfăşurat în urmă cu trei ani la Târgu Mureş, tinerii actori locuiesc laolaltă aici, la Râmnicu Vâlcea, chiar în teatru, unde adeseori, după repetiţii, seara, târziu, obişnuiau să vadă câte un film pe DVD împreună cu regizorul, care îi mai stârnea apoi la câte un „karaoke" sau la poveşti desprinse din propria lor biografie. Sunt amănunte ce pot da seama, şi ele, de ambianţa fructuoasă în care a fost pregătit spectacolul Teatrului condus de regizorul Adrian Roman, cel care în chip aproape providenţial a adus aici o echipă compactă de absolvenţi talentaţi – aşa cum se întâmpla cu decenii în urmă la Piatra Neamţ sau la Craiova (pe vremea lui Vlad Mugur) –, cărora le dă prilejul sau privilegiul de a lucra cu regizori încă tineri şi valoroşi, ca Vlad Massaci şi Cristian Juncu.

Trebuie spus că la reuşita spectacolului a contribuit în chip indubitabil şi decorul aerisit şi foarte sugestiv al Irinei Chirilă, ca un triunghi cu baza imaginară spre public şi ale cărui laturi sunt configurate din mici pătrate (ca în caietele de matematică, dar uneori şi din zona Internetului), în timp ce ecranul ivit în fundal ne descoperă la un moment dat imagini expresive din periplul londonez al eroului, completate în scenă prin momente aproape cinematografice, întrupate cu binevenit umor.

Simţul bunei măsuri şi al preciziei defineşte şi jocul actorilor, în frunte cu protagonistul spectacolului, şi inspiratele imagini video sau eclerajul discret creat de Andu Dumitrescu, şi echilibrul dintre stranietatea, misterul şi – repet – simplitatea acestei poveşti cu discrete trimiteri la farmecul teatrului. Şi pentru că însuşi regizorului, mare iubitor de câini, nu-i sunt indiferente acele poveşti din care nu lipsesc patrupedele grăbite să încălzească viaţa familiei, să încheiem cu plăcuta surpriză de a-l fi admirat, în final, pe acel căţel desprins parcă din filme sau benzi desenate, în mijlocul actorilor fericiţi de a-şi primi binemeritatele aplauze ale publicului.

Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea – O poveste ciudată cu un câine la miezul nopţii **de Simon Stephens, după romanul lui Mark Haddon. Traducerea şi regia: Vlad Massaci. Scenografia: Irina Chirilă. Video/light design/sunet: Andu Dumitrescu. Mişcarea scenică: Cătălina Gubandru. Regizor tehnic: Vasile Marinoiu. Cu: Vlad Bîrzanu (*Christopher Boone*), Amalia Huţan (*Siobhan*), Florin Călbăjos (*Ed Boone*), Mădălina Ciotea (*Judy Boone*), Szasz Reka (*doamna Alexander*), Ioana Predescu (*Doamna Shears, Doamna Gascoyne, Informaţii metrou*), Emilian Mârnea (*Ofiţerul de poliţie, Reverendul Peters, Un poliţist, Rhodri, Unchiul Terry, Omul de la telefon, Un beţiv*), Andrei Brădean (*Roger, Un poliţist, Un jogger, Salvatorul din metrou, Un beţiv*), Ana Şuşca (*Un câine, Un vânzător de ziare, Femeia din tren, Femeia din metrou*). Data premierei: 25 ianuarie 2014.**

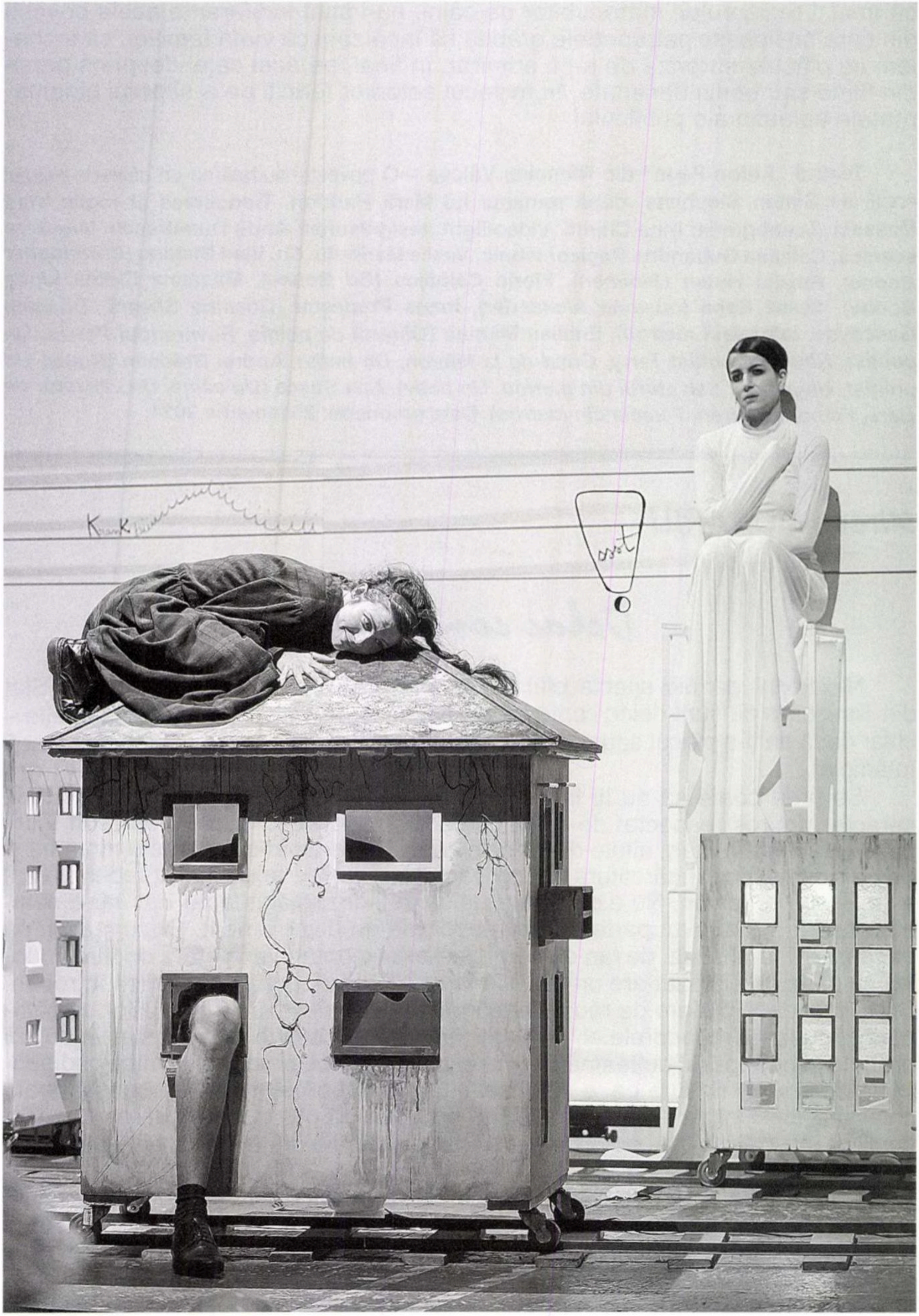
Mircea MORARIU

Deloc confortabil

Nici textul, dar nici spectacolul cu piesa ***Făptaşi*** de la Teatrul German de Stat din Timişoara nu sunt deloc confortabile. Nu ai cum să pleci de la reprezentaţie – chiar dacă ea ţi-a plăcut sau nu – bine dispus, indiferent, ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat.

Se prea poate să nu îţi fi fost pe plac caracterul postdramatic al partiturii, caracter riguros respectat de regia limpede, clară, nesofisticată, arareori înclinată spre metaforizări, altele decât cele cerute de gramatica severă a montării şi de personajele cu încărcătură simbolică presupuse de text (mielul, lupul, porcii) a lui Szabó K. István. Nu e deloc exclus să te fi dezamăgit faptul că, într-o sâmbătă seara, nu ai avut parte de ceva uşor, de un divertisment. Oricum ar fi, pe orice poziţii te-ai situa, de fan ori de adversar al montării, e în afara oricărei îndoieli că ceea ce ai văzut are urmări. Că te pune pe gânduri. Că îţi ridică întrebări. Că îţi provoacă o stare de rău. Fiindcă tema abuzării sexuale a copiilor de către părinţi, cu toate meandrele ei, cu justificări iezuite, cu dificultăţi legislative de a fi probată şi pedepsită, cu teamă de a fi recunoscută, cu prudenţa şi falsa pudibonderie de a vorbi despre ea, e una reală. E una din preajma ta. O cunoşti, poate chiar ţi-a fost dat să afli că cineva, un apropiat ori o cunoştinţă de-a ta, a fost implicat într-o astfel de „poveste urâtă". Iar „poveştile urâte" se cuvin uitate, nicidecum povestite, nu-i aşa?

Nu, nu-i aşa! E lucrul pe care ni-l spune răspicat dramaturgul german Thomas Jonigk (născut în 1966), care s-a inspirat pentru textul său dintr-o carte scrisă de Karin Jäckel, carte ce examinează, prin multiple metode, faţetele şi cauzele fenomenului. Faptele trebuie cunoscute, recunoscute, ca parte a *urâtului* din fiinţa umană. Nu, nu-i aşa – ne spune şi spectacolul Teatrului German de Stat din


KnocK

Timişoara. Spectacol care e, înainte de orice, un act de curaj. Din mărturisirile traducătorului în limba română al *Făptaşilor*, mărturisiri făcute publice în seara premierei de directorul Teatrului, Lucian Vărşăndan, textul a fost oferit spre valorificare scenică mai multor instituţii de spectacole din România, cu toatele derobându-se politicos, nedorind să rişte un scandal similar celui ce a marcat, prin anii '90 ai secolului trecut, prima reprezentare, la Teatrul „Nottara" din Bucureşti, a *Îngerilor în America*. Riscul şi l-a asumat Teatrul timişorean, care, astfel, a mai înregistrat în repertoriu o premieră pe ţară.

Textul e un amestec de dialoguri întrerupte de monologuri explicative şi acuzatoare. De strigăte de disperare. De revolte oprimate. Revolte anunţate, neduse însă până la capăt, din pricina complicităţilor şi a fricii de consecinţe. Dă impresia că favorizează un gen de teatru mai curând expozitiv, fără conflict. Conflictul există, dar e conţinut mai curând în idee, în ceea ce poate fi intuit ori subînţeles, şi foarte puţin la nivel formal ori în dialog. O caracteristică păstrată de regia serioasă, aplicată, preocupată îndeosebi de acurateţea jocului actoricesc, a lui Szabó K. István. *Făptaşi* (titlul nearticulat are şi el semnificaţia lui, vrând să ne prevină că e vorba doar de o parte dintre miile de astfel de vinovaţi, ce vor să scape de vină ori care sunt absolviţi de vină din cauza neputinţei noastre, a lipsei noastre de implicare, a laşităţilor noastre, şi că pedofilia are multiple faţete) e poate cel mai puţin marcat de formalism spectacol (dintre cele văzute de mine) al lui Szabó K. István. Nu este însă vorba despre un spectacol *sărac*. Făcut eminamente din vorbe. Deşi cuvintele contează.

Vizual, el e foarte bine susţinut de decorul Cristinei Milea. Un perete alb, pe care sunt inscripţionate cuvinte-cheie precum *mama, tata, eu,* câteva căsuţe miniaturale, multe pe şine de cale ferată. Şine pe care ar urma să se sinucidă minorul Paul, dar care trimit deopotrivă cu gândul la nenumăratele drumuri ale vieţii. Sonor, *Făptaşi* beneficiază de o remarcabilă muzică de scenă, compusă de Ovidiu Iloc, muzică în care *tema principală* te duce cu gândul către sunetele ieşite dintr-o *boîte à musique* din vremea copilăriei.

Dar punctul de rezistenţă maximă al spectacolului e de căutat, aşa cum se şi cuvenea de altfel, în jocul actoricesc. Szabó K. István a beneficiat în întreprinderea sa de ceea ce s-ar putea numi, fără exagerări, distribuţia ideală. Pentru rolurile celor doi copii abuzaţi (*Petra* şi *Paul*) i-a avut la dispoziţie pe Silvia Török, din nou foarte bună, nuanţată şi fără excese, şi pe Richard Hladik, care are astfel şansa unui merituos debut. Pentru *Erwin*, tatăl îmbătrânit în rău, Rareş Hontzu e un interpret redutabil, în vreme ce Olga Török (*Karin*) e din nou excelentă, într-un rol de compoziţie. Enikö Blenessy (*Magda*) şi Daniela Török (*Doamna doctor*), împreună cu Radu Vulpe (*Karl*), semnează trei portrete edificatoare ale unor pedofili ce îşi maschează pornirile vinovate în argumentaţii aberante, ipocrizie, falsităţi evidente, amabilităţi ciocolatii. Un alt debut ce merită consemnat e cel al Isei Berger, în *Fiica lui Karl*, tot la fel cum se cuvin menţionate prezenţele pasagere, cât se poate de utile pentru simbolistica spectacolului, ale Ioanei Iacob (*Ciobăniţa*) şi lui Konstantin Keidel (*Mielul*).

Teatrul German de Stat din Timişoara – Făptaşi **de Thomas Jonigk. Traducerea în limba română: Victor Scoradeţ. Dramaturgia: Valerie Seufert. Regia: Szabó K. István. Decorul şi costumele: Cristina Milea. Muzica: Ovidiu Iloc. Coregrafia: Mălina Andrei. Light design: Nosz Botond. Vorbirea scenică: Linda Moog. Cu: Silvia Török, Rareş Hontzu, Olga Török, Richard Hladik, Enikö Blénessy, Daniela Török, Isa Berger, Ioana Iacob, Konstantin Keidel. Data premierei: 7 decembrie 2013.**

Ion JURCA ROVINA

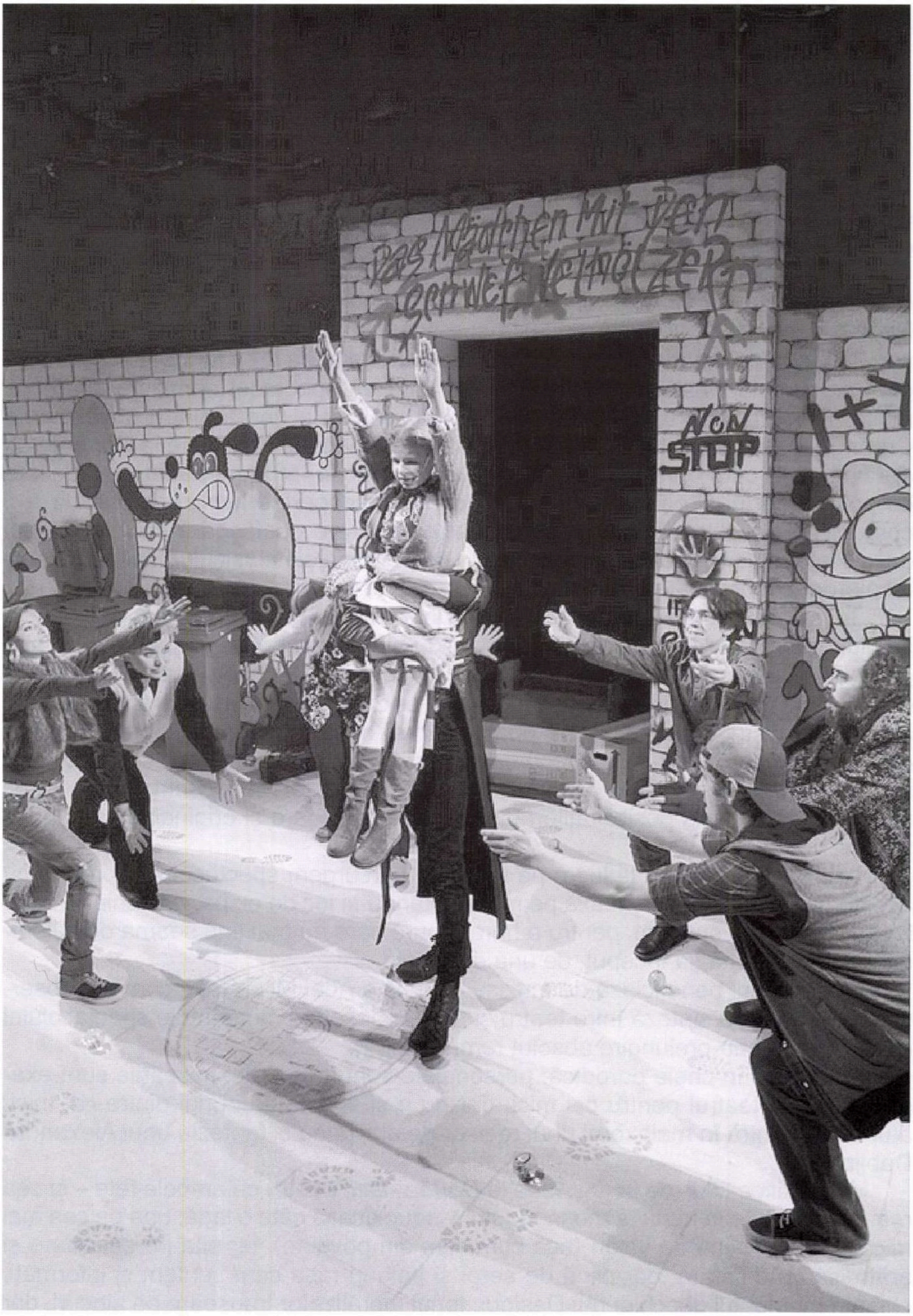
Fetița din a IV-a

Trista poveste a lui Hans Christian Andersen, ***Fetiţa cu chibrituri,*** se pretează la o punere în scenă prin dramatismul ei, care depăşeşte compasiunea copiilor faţă de mica eroină. Problema e cum transpui povestea într-un joc scenic, pentru ca ea să fie percepută tot ca o poveste, fără a-i fi alterată priza la încărcătura emoţională. Regizoarea Simona Vintilă inventează încă o poveste: cum să găsim actorii care să interpreteze personajele. Adică, o modalitate de a introduce micii spectatori din Sala Studio a Teatrului German de Stat din Timişoara în magia jocului la care participă şi ei. Poveste în teatru, sau invers, teatru în poveste; lucrare bine condusă de Tatiana Sessler în rolul *Povestitoarei*, care descoperă, în evocarea ei narativă, eroina nu dintre ofertantele actoriceşti, ci în persoana unei autentice fetiţe din clasa a IV-a de la Liceul German „Nikolaus Lenau“: Caroline Bicu.

Ipostazierile *Fetiţei* vânzând chibrituri pe stradă sunt impresionante, iar dialogurile cu tatăl ei devin copleşitoare. El este adus, de către actorul Franz Kattesch, ca un veritabil exponent, dintre spectatorii maturi. Între cursivitatea întreţinută a poveştii şi dramatismul scenelor, emoţia pulsează constant în jurul eroinei, fetiţa din a IV-a folosind, în naturaleţea ei, şi adevărate resurse artistice. Scene de atmosferă sunt create cu „prietenii“ de stradă ai Fetiţei, degajând oarecum tensiunea prin interpretările actorilor (şi ei, luaţi drept spectatori): Boris Gaza (*Sven*) şi Horia Săvescu (*Jan*). Textele cântecelor semnate de Dana Borteanu şi muzica lui Dan Simion întreţin liricitatea melancolică: o tristeţe fără sfârşit, amplificată de visul cu mesele bogate şi cu daruri de Crăciun. Finalul revine la rostirea poveştii, cu Fetiţa alungată de tatăl ei în gerul de Crăciun, să vândă chibrituri, ca într-un desen de iarnă; şi, indiferent de gradul de percepţie a visului cu bunica, imaginea se imprimă emoţionant, dureros.

Specializată de acum în montări pentru copii, Simona Dănilă simte şi ştie cum să-şi dozeze mijloacele de expresie, pentru a le comunica farmecul poveştii, cu emoţiile şi chiar sensurile dramatice ale întâmplărilor.

Teatrul German de Stat din Timişoara: Fetiţa cu chibrituri, **după Hans Christian Andersen. Regia & versiunea scenică: Simona Vintilă. Decorul & costumele: Ioana Popescu. Muzica: Dan Simion. Textul cântecelor: Dana Borteanu. Coregrafia: Helen Ganser. Dramaturgia: Valerie Seufert. Vorbirea scenică: Linda Moog. Distribuţia: Tatiana Sessler (*Povestitoarea, Bunica*), Caroline Bicu (*Fetiţa*), Isolde Cobeţ (*Plasatoarea*), Franz Kattesch (*Primul spectator/Tatăl*), Boris Gaza (*Al doilea spectator/Sven*), Horia Săvescu (*Al treilea spectator/Jan*). Premiera: 8 decembrie 2013.**


Das Mädchen Mit Den Schwefelhölzern
NON STOP

Nicolae PRELIPCEANU

O ladă şi mai multe babe

Primul spectacol pe care l-a dat Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ pe scena de la „Bulandra" a fost un nou succes semnat Alexandru Dabija. Unul dintre succesele aceluiaşi Teatru, de acum câţiva ani, era – ne mai amintim – spectacolul *Oo!,* după Creangă. Ei bine, şi ***O... ladă***, „creaţie colectivă", este tot după Creangă. Profitând de faptul că locul naşterii marelui humuleştean e la doi paşi de Piatra Neamţ, dar şi de felul în care acesta şi-a scris, cu mult umor şi multe subînţelesuri, textele, Alexandru Dabija îşi investeşte capacitatea de a fantaza şi de a imagina pe urmele clasicului nostru, creând încă un spectacol demn de ţinere de minte. El realizează un fel de topire într-un creuzet a unora dintre poveştile lui Creangă – de data asta, *Fata babei şi fata moşneagului*, cu aluzie la *Punguţa cu doi bani*, aşa cum o văzuse în *Oo!* Alexandru Dabija înfrânge astfel prejudecata că povestirile lui Creangă sunt pentru copii, descoperind lucruri demne de a fi comunicate adulţilor. Tipologia accentuată pe care o desfăşoară noul spectacol de la Piatra Neamţ este o trecere dincolo de personajele clasicului, dar nu cu preţul pierderii coordonatelor iniţiale.

Tot spectacolul se desfăşoară în jurul unui priveghi, la care sunt strânse babele satului, îmbrăcate corespunzător, dar dându-şi frâu simţirilor şi răutăţii, nu o singură dată. Lucrând cu actori care-i cunosc exigenţele, Alexandru Dabija a reuşit să obţină maximul de la fiecare, creând tipuri – aş zice, prototipuri – care se reţin. De altfel, şi în distribuţie, babele nu poartă nume, ci sunt desemnate prin trăsătura caracteristică: bunăoară, *Baba spurcată la gură*. Altele au nume mai colorate, cum ar fi *Baba fântână* sau *Baba căţeluşă*; şi aşa mai departe. Prilej pentru regizor să-şi mai exerseze o dată posibilităţile fanteziei sale creatoare şi originalitatea gândirii textului dramatic.

Ar trebui, poate, să le luăm pe rând, să parcurgem spectacolul împreună cu aceste babe care-l veghează pe mort, bătându-şi joc de el; ba, una chiar îl încalecă – semnal deşucheat, pentru o harababură care nu mai ţine seama de solemnitatea bine păzită, la început, de una dintre ele.

Spectacolul beneficiază de muzica ciudată a Adei Milea (aşa cum s-a observat şi altădată), o sinteză între teatru şi cântec, însoţind momentele spectacolului cu un comentariu-prelungire absolut remarcabil(ă).

Totul este în cheie parodică: personajele sunt îngroşate, mişcările sunt exagerate, ca la teatrul pentru cei mici; dar nu e şi spectatorul unul dintre cei mici, atunci când intră în malaxorul unui regizor de abilitatea şi fantezia unui Alexandru Dabija?

Aş rectifica titlul, de la *O... ladă* la *Două... lăzi*, pentru că ambele fete – şi cea rea, a babei, şi cea bună, a moşneagului – aduc acasă câte o ladă: una pe cea mai mică, dar mai plină de valori (aşa cum ştim din poveste), iar alta pe cea mare şi arătoasă pe dinafară, dar plină de şerpi şi balauri (aşa cum suntem şi informaţi, chiar în momentul deschiderii). Desigur, tonul moralizator transpare pe alocuri, dar

el este convertit de fantezia şi imaginaţia autorului spectacolului, astfel încât să nu supere ochii şi urechile publicului, cam sătul de morală.

Babele se scălâmbăie, amestecă vorbele arhaice şi cele populare cu unele moderne (eventual, chiar neologisme), într-o intenţie clară de a trezi hazul, dar şi de a relativiza totul (situaţiile, personajele), ca un fel de făcut cu ochiul către public, de bun efect. Am remarcat-o pe Ingrid Robu, în fata cea rea, cu un comportament barbar absolut modern (sau *post*?) – cam în acelaşi rol pe care l-a avut a doua seară, în piesa lui Vasili Sigarev –, dar şi pe Cezar Antal, îngroşându-şi personajul, făcându-l de râs, ca să zic aşa.

Spectacolul este bine strâns în chingi, neavând aproape deloc momente de relaxare, când să te uiţi la ceas. Până în ultima sa clipă, el îşi ţine spectatorul atent şi încântat.

Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ – O... ladă, **creaţie colectivă după Ion Creangă. Textul: Genţiana Ionescu. Scenografia: Romulus Boicu. Muzica şi versurile: Ada Milea. Regia: Alexandru Dabija. Distribuţia: Nora Covali (*Vergina, mama Mirelei*), Corina Grigoraş (*Baba spurcată la gură*), Ecaterina Hâţu (*Baba fântână*), Cătălina Ieşanu (*Baba mortului*), Ingrid Robu (*Mirela, fata babei; Baba cu poşetuţă*), Adrian Suciu (*Baba călare pe mort*), Alexandra Suciu (*Anişoara, fata moşneagului; Baba cocoşată*), Cezar Antal (*Cezărel, Cucoşu'*), Răzvan Bănuţ (*Baba căţeluşă*), Dan Covrig (*Mortul*), Victor Giurescu (*Baba Sfânta Duminică*), Dragoş Ionescu (*Baba copac – păr*), Costel Manole (*Costeluş, copilul Sfintei Duminici*), Rareş Pîrlog (*Baba cu chitara, Baba cuptor*). Data reprezentaţiei: 18 decembrie 2013.**

Nicolae PRELIPCEANU

Disperarea ca formă de viaţă

Ne-a vizitat la Bucureşti Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ. Au jucat într-o sală frumoasă: „Liviu Ciulei", la „Bulandra"-Izvor.

Spectacolul din ziua a doua se intitulează în româneşte ***Gărgăriţele se întorc pe pământ***. Piesa îi aparţine lui Vasili Sigarev, un autor rus care s-a mai jucat la noi (vezi, dacă mai poţi, *Plastilina*). Primul lucru care m-a şocat este cel dintâi cuvânt din titlu. Gărgăriţa este o insectă dăunătoare, care atacă boabele, mazărea uscată, grâul şcl. Nu arată prea bine; în niciun caz ca o chestie încântătoare, care să cadă din cer, ca o binefacere, peste o lume în derivă. Cum, Doamne iartă-mă, să invoce autorul rus, fie şi unul aplecat spre mizerabilismele epocii sale/ noastre, o asemenea insectă? De fapt (reiese cumva chiar din spectacol), este vorba despre buburuze, nişte insecte mici şi drăguţe, care au acest destin nefericit în limba română, şi anume să fie numite ca nişte semeni de-ai lor neplăcuţi şi nedoriţi. Cum buburuzele au pe elitrele roşii nişte picăţele albe, iar în spectacol cădeau la un moment dat nişte cvasipetale roşii, am dedus că, totuşi, de buburuze era vorba. Probabil că pentru multă lume nu are importanţă titlul acesta. Totuşi, el este menit să cheme, cumva, ceva frumos în viaţa unor tineri supuşi urâtului, şi

Ioan PARASCHIV şi Cezar ANTAL

mizeriei, şi înşelăciunii, şi drogurilor, şi băuturilor, într-o libertate pe care nu ştiu cum s-o strunească, după căderea Uniunii Sovietice.

Scenografic, deschiderea spectacolului te trimite cu gândul la *Azilul de noapte* al lui Gorki, sau – mai precis – la reprezentările obişnuite ale acestei piese. Numai că acolo era vorba de oameni terminaţi, la vârste cât de cât avansate, în timp ce în cazul Sigarev este vorba de oameni care abia îşi încep viaţa, sub auspicii mizerabile. Visul Lerei de a evada din mediul în care este silită de sărăcie să trăiască are ceva din cel mai vechi şi mai stabilizat dramatic vis, al celor *Trei surori* de a pleca la Moscova. E drept, şi Lera trebuie să se ducă la Moscova, deoarece a *câştigat* (crede ea) o sumă mare în dolari, pentru care este obligată însă să facă rost de o mie de dolari, ca să devină clientă a celor care dau pretinsul premiu. Oameni naivi şi disperaţi, tinerii aceia rătăciţi, care fac negoţ cu crucile de fier furate din cimitirul vecin, nu-şi dau seama că e vorba de o înşelătorie, curentă de altfel şi în România tranziţiei (care nu se mai termină) spre capitalism. Doar cel mai puţin luat în seamă, cel cuprins de sevraj, pentru că nu dispune de drogul care-l ţine în formă, Slavik, îi previne că e o înşelătorie; dar nu este ascultat, pentru că – dacă ar fi fost – s-ar fi spulberat prea repede un vis care o mai leagănă un timp pe Lera.

Altfel, personajele lui Sigarev seamănă ca mai multe picături de apă cu cele ale generaţiei contemporane de la noi, atât prin preocupări, cât şi prin psihologie, speranţe şi cinism. Dima, cel în jurul căruia se învârte totul, cel care adună crucile de fier din cimitir, pentru a le preface şi a le revinde (n-am înţeles dacă la fier vechi, după metoda românească, sau pur şi simplu pentru noii morţi), este un personaj-cheie al piesei şi al spectacolului, iar distribuirea în rol, de către regizorul Alexandru Mâzgăreanu, a lui Ioan Paraschiv e de efect, pentru că acesta seamănă leit cu anumiţi tineri veniţi dinspre Est să-şi caute norocul în România. Personajul e dur, dar şi sentimental; ce mai: e un rus aşa cum îl ştim din operele clasicilor. Are carura unui învingător, solid, musculos, dar e sortit unui destin mizerabil şi este conştient de asta. Când cei din jurul lui fac apel la Dumnezeu (mă rog, la existenţa unui Dumnezeu), Dima ripostează stereotip că „nu există Dumnezeu", sec şi sigur de adevărul său. Viaţa sa mizerabilă îl îndepărtează de orice năzuinţă superioară; ştie că nu are acces la un alt tip de viaţă decât acesta, în care se târâie, iar unuia ca el argumentul lui Pascal nu i-ar spune nimic. *Lera* (Ingrid Robu) e o exaltată, cu limbajul noilor generaţii; lejer şi călcând pe tabuuri ca pe frunzele căzute, o aduce cu ea pe prietena sau verişoara ei *Yulka* – o fată, chipurile, *neîncepută*, cum o defineşte Lera, dar care în final se dovedeşte o mică viperă pe care Lera a încălzit-o la sân. Alexandra Suciu îşi joacă binişor rolul de fată cam nesărată, până în momentul când, îndrăgostindu-se, o face praf în gura mare pe pretinsa ei prietenă, sau rudă, sau ce-o fi fost până atunci. Dragoş Ionescu, în *Slavik*, e agitat-expresiv, lăsând să-i scape – cum am mai spus – câte o clipă de luciditate, fără să fie luat însă în seamă. Injectatul în venă îl defineşte, precum şi căutarea în cele mai sordide cotloane ale, vorba ceea, *locaţiei*. Mai trece prin scenă şi un fel de tată, respins de fiu, iar de la început apare fantoma mută a mamei lui Dima, care spre sfârşit se multiplică (în opinia mea, cam fără rost). Mă rog, dacă Dima ar fi un Hamlet modern din Rusia post-sovietică, poate că fantoma mamei ar înlocui-o pe cea a tatălui din piesa lui Shakespeare. Dar e departe lumea lui Sigarev de cea a lui Shakespeare, cum departe sunt şi buburuzele de gărgăriţe. Un personaj important, cel care cumpără crucile de fier de la Dima, este mafiotul Arkaşa, expresiv jucat de Cezar Antal. Suportă cu stoicism curtea pe care Lera i-o face, în speranţa că o să obţină împrumutul de o mie de dolari de la el; ba chiar îi promite că o ia de nevastă, spre fericirea de moment a acesteia. De moment, pentru că, imediat după ce *nunta* se consumă, acolo, în dreapta scenei, aflând că Lera e o prostituată (ca şi cum n-ar fi ştiut dinainte cine sunt toţi aceştia, cu el în frunte), lucrurile iau o întorsătură rea pentru ea.

Alexandru Mâzgăreanu a construit cu talent o lume de marginali şi disperaţi, dintre care câte unul/una mai speră să evadeze, printr-o îmbogăţire bruscă şi neaşteptată (cazul Lera). Este lumea pe care – spune chiar autorul – a cunoscut-o, acolo, la Sverdlovsk, în Urali, după ce s-au închis minele de titanium care îi hrăneau pe locuitorii locului. O lume în care oamenii scurmă ca animalele sau ca viermii (vezi cazul Slavik), pentru a găsi nici ei nu ştiu ce. Sau poate pentru a evada, undeva, pe partea cealaltă.

Spre deosebire de Moscova celor trei surori cehoviene, Moscova e aici o iluzie mizerabilă: atracţia ei o dă banul, iar nu ceea ce le atrăgea pe înaintaşele Lerei acolo. Şi când te gândeşti că asta e lumea la care făcea aluzie Verşinin, într-o tiradă tipic rusească, exaltată cât cuprinde, că oamenii de peste o sută sau două de ani vor fi mai buni, că lumea însăşi va fi mai luminoasă!

Teatrul Tineretului Piatra Neamţ – Gărgăriţele se întorc pe pământ **de Vasili Sigarev. Traducerea: Masha Dinescu. Regia artistică: Alexandru Mâzgăreanu. Scenografia: Romulus Boicu. Muzica: Alexandru Suciu. Cu: Ioan Paraschiv (*Dima*), Dragoş Ionescu (*Slavik*), Ingrid Robu (*Lera*), Alexandra Suciu (*Yulka*), Florin Mircea jr. (*Kuliok*), Gina Gulai (*Bătrâna*), Cezar Antal (*Arkaşa*), Loredana Grigoriu (*Mama lui Dima*). Data spectacolului: 18 decembrie 2013.**

Mircea MORARIU

Prea mult

E în afara oricărui dubiu că laconismul figurează printre principalele însuşiri ale dramei ***Woyzeck***. Poate că tocmai el e cel ce îi garantează modernitatea. El e cel ce face ca piesa neterminată a lui Georg Büchner să fie deopotrivă un text straniu şi provocator, ce îţi dă sentimentul că, oricât de atent ai fost atunci când l-ai citit sau l-ai recitit, ceva totuşi ţi-a scăpat şi că o nouă lectură este oricând binevenită.

Nu-i mai puţin adevărat că acelaşi laconism poate lesne să înşele, favorizând impresia că ne aflăm în faţa unei piese cu personaje multe – 21 la număr – şi acţiuni puţine, cu o desfăşurare previzibilă şi lineară, şi cu un deznodământ inclus în chiar începutul scrierii, aşa încât un alt final decât al rezolvării prin moarte e cu desăvârşire exclus. Alcătuirea însăşi a textului din secvenţe bine delimitate, consumate în spaţii net determinate, dar şi puţinele surprize la nivelul epicului, pot lăsa impresia de monotonie.

Mă tem că tocmai acest laconism conjugat cu alcătuirea secvenţială a textului au fost de natură să îl înşele pe un spirit altminteri pătrunzător precum cel al lui Albert Camus, care socotea undeva că „tragedia este ambiguă, drama simplistă". Marele scriitor nu a observat palpitul vulcanic, exploziv, ce se ascunde dincolo de aparenţe.

Sunt absolut convins că laconismul în chestiune a fost sesizat şi de Marcel Ţop, regizorul spectacolului sătmărean ***Woyzeck în Transilvania***, şi că el a fost cel ce i-a stimulat imaginaţia. Laconismul l-a provocat să însceneze un spectacol ce are drept punct de plecare piesa lui Georg Büchner, dar care se îndepărtează binişor de aceasta. De fapt, nu binişor, ci multişor. Laconismul nu a fost însă doar sesizat şi exploatat. Din păcate, el l-a şi înşelat pe directorul de scenă Marcel Ţop, care a plănuit să exploateze blancurile, să le expliciteze, să le umple, să clarifice totul în cele mai mici detalii, să realizeze anamneze, să completeze secvenţele, să le înmulţească. Mă tem că regizorul a mers însă mult prea departe în dorinţa lui de a coopera cu Georg Büchner, aşa încât a cam rătăcit cărarea. Marcel Ţop a căzut în greşeala de a opune prea multă vorbărie laconismului, de a asocia vorbăriei culori tari, ţipătoare şi înţepătoare, totul completat cu un grotesc nepermis de des scăpat de sub control. Altfel spus, mă tem că regizorul a uitat de simţul măsurii, dar şi de bunul obicei de a se mai uita din când în când la ceas. Aşa au apărut în spectacol lungimile, plăcerea de a sublinia îngroşările, supradozele de caricaturizare (vizibile în felul în care au fost conturaţi scenic cei trei ofiţeri, tamburul major şi cei trei doctori). În felul acesta, drama, de un expresionism *avant la lettre,* s-a metamorfozat la un moment dat în comedie – o comedie în care s-au insinuat, din păcate, şi mult prea numeroase şi lăbărţate delicte de gust.

Marcel Ţop a localizat întreaga poveste în Nordul Transilvaniei, în Ţara Oaşului. În completările aduse textului a făcut vorbire despre condiţia deloc de invidiat a românilor în contextul Imperiului Austro-Ungar. Care imperiu, fiind unul al nedreptăţii şi al inechităţii sociale, nu s-a arătat deloc generos nici cu ungurii săraci, de unde relaţia de frăţietate dintre Isidor Mitru al Voiţecului şi tovarăşul lui de suferinţă, András. Ceva-ceva din desfăşurarea montării te duce cu gândul şi la

Sorin OROS și Alexandra ODOROAGĂ

Transilvania ca parte a *MittelEuropei*. De aici, din această intenţie a directorului de scenă, şi-au făcut loc, probabil, tot felul de inserturi muzicale amestecate (nu ştiu şi cât de utile), repertoriul trecând cu nonşalanţă de la *O sole mio* la *Valurile Dunării* şi *Cielito lindo*. Şi, pentru ca oferta sonoră să fie completă, s-a mai adăugat o consistentă porţie de cântece şi dansuri ţigăneşti, asezonată, *pour la bonne bouche*, cu o incursiune în deformările comportamentale de notorietate ale respectivei etnii.

Directorul de scenă nu s-a mulţumit însă cu atât. A intenţionat să facă din spectacol un studiu antropologic scris în limbaj teatral. Şi, pentru ca studiul să fie cât mai convingător cu putinţă, Marcel Ţop a plasat totul într-o matrice folclorizantă, cu multă muzică autentică, dar şi cu versuri neautentice, inventate, dorite a fi de comentariu şi de completare a poveştii, ca şi cu multe dansuri. Atât de multe au fost şi cântecele, şi dansurile, încât spectacolul nu a putut să evite pericolul de a se transforma într-un supradimensionat album de etnografie şi folclor.

Nici asta nu i-a fost suficient regizorului. Marcel Ţop, neoprit de nimeni şi de nimic, a mers încă şi mai departe – atât de departe, încât şi-a propus (conform propriei mărturii, publicate în caietul-program al spectacolului) să facă din *Woyzeck*-ul Teatrului de Nord „povestea alegorică a est-europeanului zvârlit cu forţa, cu nevastă, căţel şi purcel în Comunitatea Europeană". O Comunitate ce se dovedeşte ostilă, nivelatoare, defel dornică să cultive şi să încurajeze individualităţi, ci, dimpotrivă, programată să uniformizeze şi să anihileze personalităţi şi specificităţi etnice.

Credeaţi că regizorul s-a oprit aici? Nici vorbă. Pus pe fapte mari şi pe construcţii grandilocvente, Marcel Ţop a forţat şi mai vârtos limitele partiturii, dar şi specificul personajului principal, ambiţionând să îl plaseze – aşa cum ne înştiinţează în înceţoşata lui expunere de intenţii – în vecinătatea prinţului Mîşkin, a Meşterului Manole, a ciobanului din *Mioriţa*, a lui Zorba Grecul.

Nu a fost, oare, prea mult? După părerea mea, a fost. Drept pentru care montarea mi s-a părut lungă, compozită, dezordonată, încărcată, barocă, excesivă, cu o arhitectură nelegată. Tăcerea, şi ea invocată de Marcel Ţop, a sosit cu multă, cu exasperantă întârziere.

Vina actorilor din distribuţie – mulţi la număr şi destui dintre ei înzestraţi pentru rolurile din scrierea lui Büchner – e că nu l-au tras de mână pe regizor, că nu i-au spus cât se poate de colegial că acesta nu e ultimul lui spectacol şi că, tânăr fiind, mai are timp să arate ce ştie şi ce poate şi cu alte ocazii. La fel cum şi ei mai au planuri de viitor, căci biografia lor artistică nici nu începe, dar nici nu se încheie cu *Woyzeck în Transylvania*. La fel cum nici istoria de 45 de ani a Secţiei române a Teatrului de Nord din Satu Mare nu se termină defel cu acest spectacol.

Teatrul de Nord din Satu Mare, Secţia română – Woyzeck în Transilvania, **după Georg Büchner. Spectacol realizat în colaborare cu Casa Orăşenească de Cultură din Negreşti Oaş şi Muzeul Satului din Negreşti Oaş. Regia artistică: Marcel Ţop. Scenografia: Anca Cernea. Cu: Radu Botar, Dorin C. Zachei, Tibor Székely, Vasile Blaga, Vlad Mureşan, Cristian Iorga, Cosmin Domnişan, Sergiu Tăbăcaru, Andrei Stan, Alexandra Odoroagă, Carol Erdös, Valeriu Doran, Rora Demeter, Ioana Cheregi, Andreea Mocan, Anca Dogaru, Sorin Oros, Lidia Cuteanu, Dorina Nemeş, Alina Negrău, Pfeiffer László, Ioan Danciu. Cu participarea extraordinară a solistei de muzică populară Maria Tripon. Muzicanţi: Vasile Solomon, Ioan Rus, Szabo Vincze, Ghereben Ioan. Data premierei: 24 ianuarie 2014.**

Doru MAREŞ

Modulul Solidaritate

Motto 1: „Începând cu 2 februarie 2014, spectacolele Teatrului Evreiesc de Stat se vor desfăşura în Sala Nouă a Teatrului de Comedie, Str. Sf. Vineri nr. 11, lângă Templul Coral."

Moto 2: „Spectacolul *Yentl*... va fi susţinut la Teatrul Nottara."

Medicul Iuliu Barasch (1815–1863), născut în Galiţia şi şcolit la Berlin şi la Leipzig, profesor la Sf. Sava, la Şcoala de Agricultură şi la Şcoala Militară, toate din Bucureştiul mijlocului secolului al XIX-lea, cel care a înfiinţat primul spital pentru copii din Capitală, a fost şi cel ce a construit clădirea de pe strada care acum îi poartă numele, pentru a o utiliza drept clinică. Până la urmă, Sala Baraşeum a fost casă de cultură în vechiul cartier evreiesc al oraşului, teatrul cu acelaşi nume în timpul celui de-al doilea război mondial şi, în fine, **Teatrul Evreiesc de Stat** din ziua de azi. S-a întâmplat să ajung câteva zile, la căderea zăpezii, în clinica doctorului Barasch, condusă acum de Maia Morgenstern în folosul copiilor de orice vârstă şi meserie ai teatrului. Din păcate, după alte câteva zile, destinul, ai zice, al eternelor vremi de bejenie, a pus pe drumuri trupa şi spectatorii ei, după prăbuşirea unei părţi din acoperiş. Evident, clădirea monument istoric are nevoie de reparaţii radicale care, poate, nu vor fi în consonanţă cu teribila grijă faţă de patrimoniu a edililor din ultimele exagerat de multe decenii.

În context, Maia Morgenstern şi echipa ei au suficient timp la dispoziţie pentru a gândi şi viitorul estetic-repertorial care, cu certitudine, are nevoie de o reformă a conceptului între sorgintea Baraşeumului ca teatru evreiesc de revistă, necesitatea opţiunii etnice şi obligaţia performanţei artistice. În definitiv, Teatrul Evreiesc de Stat a avut în repertoriul recent şi are în repertoriul prezent spectacole de vârf cu caracter de capodoperă: *Astă-seară: Lola Blau*, splendida performanţă a Maiei Morgenstern în regia lui Alexandru Dabija, *Direct din Amsterdam: Anne Frank!*, regia Alexander Hausvater, *Dibuk*, regia Cătălina Buzoianu pentru a cita doar câteva dintre cele absolut memorabile.

Nu e vorbă, cele trei spectacole pe care le-am văzut nu ţin de această categorie, dar, două dintre ele, asigură ţinuta firească a unei companii teatrale. Textul Hannei Azulay Hasfari, ***Yom Kippur***, este o pendulare psihologică între comedie şi dramele noastre cele de toate zilele, desfăşurată clasicist, ca să zic aşa, deci respectând unitatea de timp, loc şi acţiune, în cele 25 de ceasuri ale Zilei Ispăşirii, cu postul ei absolut, cel puţin pentru cei din afara zidurilor casei. Alexandru Jitea, regizor aici, sesizează corect potenţialul dramatic al conflictului dintre cele patru surori, *Amira* (Aneea Opriş), *Evelyn* (Raluca Aprodu), *Fanny* (Mihaela Velicu) şi *Malka* (Denisa Dogaru), actriţele individualizându-şi limpede, apăsat şi cu efect personajele între rugăciunea de Yom Kippur şi defularea frustrărilor. Decorul greoi propus de Ana-Maria Cîntăbine şi Irinel Soare, trimite însă ritmul în economia unor retorici vetuste. Ca exemplificare, de observat diferenţa de funcţionalitate dintre canapeaua augmentativă din *Titanic valsul* de la Odeon şi cea din *Yom Kippur*. Din contră, costumele semnate de aceleaşi autoare susţin coerent demersurile actoriceşti. Pactizând pe categorii de vârstă şi de preocupări, trăind, în definitiv, aceleaşi spaime şi trecând prin aceleaşi depresii, adversare prin tradiţia poziţionării faţă de mama de acum plecată înapoi, spre propriile-i izvoare, considerând tradiţia când plictisit-ironic, când dedicat-religios, cele patru surori altfel-cehoviene străbat în lung şi în lat insula maternă care nu mai oferă protecţie, ci doar stări conflictuale solidare cu o memorie cenuşie şi o tandreţe presimţită.

Mazl-Tov... and justice for all! aduce, probabil, parfumul de muzical al punctului de plecare al companiei, adunând laolaltă toate generaţiile teatrului, de la Leonie Waldman-Eliad la Cabiria Morgenstern, sub semnul urărilor de sărbători, al cântecelor şi umorului evreiesc, totul susţinut de un inspirat cvartet format din violoncel, clape, vioară şi instrumente de suflat. Actorii, cu spatele la public, privind undeva, într-o zare numai de ei ştiută, intră pe rând în personaje, glumind de parcă ar respira, coborând în sală pentru a scoate publicul la dans, schimbând costumele spre a colora progresiv spaţiul scenic. *Mazl-Tov... and justice for all!* înseamnă o seară plăcută şi liniştită propusă de Teatrul Evreiesc de Stat, o şezătoare amicală, ca să zic aşa.

Spre deosebire de primele două, ***Exil în pământul uitării*** este expresia gravă a, cum să spun, conflictului dintre text şi pretext. Înţeleg că Andreea Tănăsescu, regizorul spectacolului, este coregraf, ba chiar predă ceva cursuri pe la UNATC. Mă rog. Nu ar fi singura... Spectacolul de teatru-dans (aşa este anunţat, aşa transcriu) este declarat dedicat comemorării a 65 de ani de la sfârşitul tragic al lui Benjamin Fondane (Fundoianu) în lagărul de la Auschwitz. Acum, sigur, fiecare regizor (coregraf etc) are tot dreptul să utilizeze textul ca pretext – în cazul dat, textul lui Fondane constituind câteva rânduri dintr-un poem, la finalul spectacolului. Restul este „adaptat". Nu văd însă legătura între spectacolul (tare sărac imagistic, imaginativ şi conceptual, pe de altă parte, deşi în primul rând) încărcat de tragedia victimelor nazismului şi personalitatea lui Fundoianu-Fondane, unul dintre personajele exemplare născute în România, care au învins barierele Vestului, pentru a-i deveni personalitate pe deplin recunoscută. Un vest care s-a prelungit până hăt, în Argentina! În context, un astfel de pretext cred că ar trebui să fie subsumat textului cel puţin prin valoarea reală a obiectului consumator de pretext. La drept vorbind, revolta mea e amorsată de trimiterea fără sens la Fondane căruia, pătruns de simţul moral, i-am citit-recitit, în seara dinainte de spectacol, vreo şase sute de pagini. Pentru asta, desigur, îi mulţumesc Andreei Tănăsescu. Doar pentru asta.

Esenţial, însă, pentru teatrul Evreiesc de Stat este acum solidaritatea profesională şi exactitatea în reacţie a celor în drept şi obligaţie de a finanţa readucerea clădirii la forma ei din vremea în care o inaugura doctorul Barasch, personalitate a timpului său şi a unei Românii *in statu nascendi*. Gesturile făcute deja de către George Mihăiţă şi Marinela Ţepuş, de a pune la dispoziţie săli ale teatrelor pe care le conduc, pentru desfăşurarea unor spectacole ale Teatrului Evreiesc de Stat, sunt deja un punct de pornire. În definitiv, acţionarea modulului *Solidaritate*, fie şi în urma nefericitului accident hibernal de la Teatrul Evreiesc de Stat, tot ar fi o şansă pentru a nu mai fi România atât de altfel...

Ion PARHON

Un spectacol provocator?

După succesul „Anului Caragiale“, consfinţit şi pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, care îi poartă numele, părintele comediei româneşti pare să se retragă din nou şi discret din atenţia majorităţii scenelor noastre. Faptul nu se întâmplă, însă, la Teatrul „Elvira Godeanu“ din Târgu Jiu, într-o aşezare puternic racordată la inflamantul nostru peisaj social-politic, fapt cu atât mai semnificativ într-un an electoral, când *O scrisoare pierdută* îşi găseşte noi şi noi consonanţe cu mentalităţile, dilemele, paradoxurile sau derapajele societăţii în care trăim. Poate nu întâmplător, în cei douăzeci de ani de viaţă, împliniţi în 2013, teatrul gorjean a montat câteva dintre capodoperele lui „Nenea Iancu“, în frunte cu *D'ale carnavalului, Conul Leonida faţă cu reacţiunea* sau *O noapte furtunoasă,* sub semnătura actorului Marian Negrescu. Mărturii despre cei 20 de ani de „vis împlinit“ pe altarul Thaliei aflăm dintr-un amplu şi riguros album cu titlul *Teatrul „Elvira Godeanu“ 1993–2013*, de peste 400 de pagini, bogat ilustrat, creaţie a vrednicului şi competentului Ion Cepoi, secretarul literar al Teatrului şi autorul unor apreciate studii dedicate istoriei culturale şi tradiţiilor etnografice gorjene.

Întâlnirea cu ***O scrisoare pierdută*** găzduită în miezul lunii decembrie 2013, vreme de treisprezece reprezentaţii succesive, cu săli pline, este în fapt reluarea spectacolului prezentat în premieră la 31 mai 2000, prin care Marian Negrescu, semnatarul regiei şi directorul instituţiei, a năzuit să ne ofere imaginea perenităţii operei şi, în acelaşi timp, un omagiu adresat trupei „vinovate“ de evoluţia acestui Teatru aflat de un deceniu în casă nouă. Aşadar, cu excepţia actriţei Irina Naum, care o întrupează pe *Zoe* – în locul Marianei Ghiţulescu, interpreta spectacolului de acum treisprezece ani –, ceilalţi actori se reîntâlnesc cu personajele lor într-o viziune nouă, ce păstrează însă vechiul decor, fapt gândit de regizor ca un pios gest de reverenţă postumă faţă de regretata scenografă Petronela Nemţoiu.

Versiunea actuală nici nu se alimentează din clişeul ideologic de tristă amintire, care limita comicul operei la „critica atroce a societăţii burghezo-moşiereşti şi a politicienilor timpului“, iar pe de altă parte nu pare atrasă nici de viziunea creştinesc-tolerantă privind împăcarea din finalul piesei, binecuvântată prin bucuria comeseniei şi a iertării lui *Caţavencu* de către *Zoe* – aşa cum, în bună parte, se întâmpla în savurosul şi memorabilul spectacol realizat de Liviu Ciulei la „Bulandra“. Pigmentat cu sonorităţile de trompetă zămislite de un militar autentic, apoi de cochetăriile *Cetăţeanului turmentat* cu unii spectatori din sală ori din foaier, filonul interactiv câştigă teren şi atractivitate în scena adunării electorale, când spectacolul dovedeşte prospeţime şi culoare, dezvăluindu-ne accente de certă personalitate în construcţia personajelor şi a relaţiilor dintre ele.

Faptul se poate lesne observa mai ales în evoluţiile actorilor Valeriu Bâzu (*Caţavencu*), Ion Alexandrescu (*Ştefan Tipătescu*), Dan Calotă (*Zaharia Trahanache*), Cristinel Dobran (*Farfuridi*) şi Pompiliu Ciochia (*Brânzovenescu*). O menţiune specială o vizează pe Irina Naum, interpretă cu o personalitate puternică, explozivă, care, aflată la un moment dat în costum de echitaţie, nu ezită să-şi cravaşeze partenerii, fie ei Tipătescu, Trahanache şi Caţavencu sau nevolnicul *Pristanda* (Ionuţ Stoica). Pe alocuri, faptul riscă însă o alunecare în caricatură, în

Irina NAUM

contrast cu tonalitatea de ansamblu a discursului artistic şi a evoluţiei personajului, tinzând să facă din liderii politici ai urbei nişte maimuţoi decrepiţi, poate mai mult decât era nevoie. Foarte inspirate mi s-au părut monologurile rostite de Caţavencu şi Farfuridi (acesta din urmă poate prea lung), dar mai ales scena numărării voturilor, unde aluzia la fraudarea alegerilor este şi comică, şi convingătoare. Cu zel bine măsurat şi benefică în configurarea atmosferei şi a universului uman mi s-a părut şi evoluţia lui George Drăghescu în roluri de mai mică întindere (un fecior, *Ionescu*, *Popescu*), a trompetistului Toni Feregan şi a unor tineri de la colegiile şi de la Liceul de artă din municipiu, mari iubitori de teatru, care au avut şi privilegiul de a urca pe scenă în pielea alegătorilor şi a cetăţenilor din piesă.

Cu unele conotaţii sugestive privind criza de identitate ce populează atât mediul politic, cât şi pe cel familial, cu înlănţuirea dintre scenele alerte şi altele în care lentoarea nu este întotdeauna productivă, ori cu ivirile bine prizate de public ale „Cetăţeanului turmentat“ (Sorin Giurca), spectacolul se îndrepta cuminte spre final, când, iată, apare şi *Agamemnon Dandanache*, interpretat de Dan Dobroiu. Iar publicul se trezeşte „ca boxerul din pumni“, în clipa când personajul se adresează celor din jur în limba maghiară, ajutat de *translator* (Cristi Băltăţeanu). Revendicându-şi drepturile de actor în jocul politic prin prezenţa continuă a strămoşilor domniei sale în sferele înalte ale aleşilor, cel ivit în chip hilar pe scenă într-un scaun cu rotile (ca în spectacolele de la Teatrele Naţionale din Craiova şi

Bucureşti) polarizează pe loc atenţia şi hazul spectatorilor, dezvăluind totodată, sub masca lui comică, hotărârea neclintită de a se impune pe mai departe în disputele politice, atitudine parafată cu un... ceardaş. Iar finalul le găseşte pe toate celelalte personaje, până atunci dezbinate de luptele politice ori stupefiate de acest deznodământ, încolonate dincolo de gardul metalic din fundalul scenei, intonând „Deşteaptă-te, române!“

Publicul aplaudă cu frenezie, comentariile se ţes la cald şi la rece, iar voci din urbe trimit a doua zi mesaje pro sau contra spre realizatori. Asemenea comentarii, elogioase ori inflamate, am mai auzit şi după spectacolele cu aceeaşi piesă realizate de Tompa Gábor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca sau de Alexandru Dabija la Teatrul de Comedie, semn că *Scrisoarea pierdută* nu-şi pierde calităţile unei seminţe de bucluc, iar Dandanache – cum spunea cineva după spectacol – continuă să fie purtătorul unor dandanale din spaţiul vieţii politice româneşti.

Teatrul „Elvira Godeanu“ din Târgu Jiu – O scrisoare pierdută **de I. L. Caragiale. Regia artistică: Marian Negrescu. Scenografia: Petronela Nemţoiu. Muzica (trompetă live): Toni Feregan. Luminile: Gabriel Hârjaba. Sunetul: Marius Popescu. Machiajul: Lucia Titu. Cu: Irina Naum (*Zoe Trahanache*), Ion Alexandrescu (*Ştefan Tipătescu*), Dan Calotă (*Zaharia Trahanache*), Ionuţ Stoica (*Ghiţă Pristanda*), Valeriu Bâzu (*Nae Caţavencu*), Cristinel Dobran (*Farfuridi*), Pompiliu Ciochia (*Brânzovenescu*), Sorin Giurca (*Un cetăţean turmentat*), Dan Doboriu (*Agamemnon Dandanache*), George Drăghescu (*Ionescu, Popescu, Un fecior*), Cristi Băltăţeanu (*Translatorul*). Data reprezentaţiei: 14 decembrie 2013.**

Irina ZLOTEA

Câte puţin din toate

La început de an au apărut şi cele dintâi premiere ale părţii a doua din stagiunea 2013–2014. Printre Teatrele cu repertorii înnoite s-a numărat şi „Masca“, ce oferă publicului spectacolul ***Neguţătoarea din Veneţia***, în regia lui Michele Modesto Casarin, care s-a ocupat şi de conceperea scenariului. O colaborare ce se adaugă altor asemenea, dintre care amintesc *Gemenii* şi *Când dragostea poartă pâslari*.

De această dată, Michele Modesto Casarin şi-a propus să prezinte o fuziune între povestea lui Giannetto, inclusă în volumul de scurte istorioare, *Pecorone*, al lui Giovanni Fiorentino, şi piesa *Neguţătorul din Veneţia*, scrisă de William Shakespeare – se pare –, inspirat de această scurtă poveste italiană. Scenariul se arată, astfel, ca o încercare de reunire a originilor cu rafinamentul scrierii. Firul evenimentelor este mai complicat, cu mai multe răsturnări de situaţie şi cu personaje detaşate de cele shakespeariene, fiind trimiteri clare la măşti din Commedia dell`Arte: de pildă, Portia este neruşinată şi superficială, servitorii se aseamănă cu Arlecchino şi Pulcinella, iar shogunul Hira Kondo este un veritabil Il Capitano. Printre poante colorate, apropiate stilului dezinvolt al *Commediei dell`Arte*, se strecoară glumele făţişe despre lumea modernă (spre exemplu, Portia cheltuieşte banii mamei sale, Cilla Contarini, pe şedinţe de înfrumuseţare şi plănuieşte o călătorie în Dubai, iar Gessica, fiica lui Shylock, este preocupată de „deschiderea chakrei şi

În prim-plan Anamaria PÎSLARU

găsirea energiei chi") şi, pe deasupra, se păstrează câteva fragmente din comedia shakespeariană, pentru o notă de nuanţare şi profunzime (cum ar fi monologul lui Shylock). Dacă acest joc de lego cu texte funcţionează, rămâne de discutat, însă ceea ce are succes sigur sunt momentele comice şi climaxul, care a stârnit şi câteva exclamări de surprindere şi satisfacţie printre spectatori.

În această producţie, actorii Teatrului „Masca" sunt o echipă în mare parte omogenă: se simt în largul lor, lucrează echilibrat şi fiecare plusează eficient pe atuurile sale. Măştile nu îi intimidează (şi cum ar putea, având în vedere perseverenţa lor în a lucra cu acest element teatral atât de complex?). Totuşi, doi actori care se remarcă de-a lungul întregii reprezentaţii sunt Anamaria Pîslaru şi Sorin Dinculescu. *Cilla Contarini*, neguţătoarea văduvă, este redată de Anamaria Pîslaru cu o prezenţă fizică şi o rigiditate corporală care mai mult sugerează decât să arate inflexibilitatea morală a măştii sale (personajului său), la care se adaugă o potrivită expresivitate vocală. *Shylock* aminteşte de bătrânul Pantalone, aşa cum este realizat de Sorin Dinculescu cu succes. Corpul „vorbeşte" limpede, îşi păstrează postura cu o încordare aproape naturală, întreg spectacolul, fără osteneală. Un personaj ce rămâne suspendat (la propriu şi la figurat) este *Moartea* – realizată de Laura Dumitraşcu, însoţită pe scenă de o marionetă-schelet. Laura Dumitraşcu este mai implicată în joc decât marioneta pe care ar trebui să o mânuiască – situaţie care lasă micul schelet la statutul de element scenografic, doar atârnând aninat de sfori şi animat prea puţin. Bineînţeles, după mai multe reprezentaţii, măştile se vor reliefa cu mai multă pregnanţă, după ce se învaţă cu gustul publicului...

Costumele sunt inventive, colorate şi vesele – descrieri concise ale personajelor pe care le îmbracă. Acestora li se adaugă selecţia muzicală, ce cuprinde muzică klezmer. Elementele de decor sunt suprimate, o proiecţie de ilustraţii în fundalul scenei fiind suficientă pentru a face trimitere la diferite locaţii: o piaţă, o casă, o stradă. Restul spaţiului este lăsat pentru desfăşurarea actorilor, care se angajează şi în câteva bastonade. Acestea îşi ating scopul, sunt amuzante şi... gălăgioase; poate cea mai reuşită se dă între Lancillotto şi Hira Kondo. Dar, cum totul ţine de ritm şi sincronizare, este doar o problemă de timp până ce se va lămuri imaginea panoramică a trântei şi fiecare scenă de acest fel va funcţiona mai clar, pentru a fi exploatată şi chiar pentru a i se spori efectul comic.

Finalul vine şi el cu o glumă despre situaţii contemporane (nu vă spun: rămâne secret!), fiind urmat de un „generic“ reuşit şi amuzant, dar lung cât un epilog (de care nu este nevoie).

Noul spectacol *Neguţătoarea din Veneţia* al Teatrului „Masca“ are puţin din toate: seriozitate, umor, dramatism, dragoste şi replici de înţelepciune; are şi Commedia dell`Arte, are şi Shakespeare; are români, are şi italieni; şi lista poate continua. Dar, după ce se termină reprezentaţia, poţi pleca cu sentimentul că uneori puţin din toate poate însemna şi prea multe pentru un tot...

Teatrul „Masca“ – Neguţătoarea din Veneţia. **Regia şi scenariul: Michele Modesto Casarin. Asistenţa de regie: Manuela Massini. Costumele: Licia Lucchese. Scenografia şi măştile: Stefano Perocco din Meduna. Croitoria: Sonia Marianni, Caterina Volpato. Duelurile: Ioan Albu. Cu: Anamaria Pîslaru (*Cilla Contarini, neguţătoare văduvă*), Oana Dragnea (*Portia, fiica sa*), Cristian Neagu (*Lancillotto, servitorul său*), Sorin Dinulescu (*Shylock, evreu bogat*), Giorgiana Vratiu (*Gessica, fiica acestuia*), Sebastian Ghiţă (*Rogna, servitorul evreului*), Dora Iftode (*Viola, cunoscută ca Bassanio*), Mihai Hurduc (*Hira Kondo, shogun*), Laura Dumitraşcu (*Moartea*). Data premierei: 26 ianuarie 2014.**

Călin CIOBOTARI

Baba comunistă, varianta Teodorovici...

Sunt o babă comunistă, cartea lui Dan Lungu, nu prea mai are nevoie de prezentare. E, probabil, una dintre cele mai citite cărţi ale ultimilor ani, a beneficiat de o ecranizare (în regia lui Stere Gulea) şi, iată, acum, la Ateneul Tătăraşi, Lucian Dan Teodorovici, în postura de regizor, a pus-o în scenă. Să recunoaştem, un destin excelent pentru un roman contemporan care arde etapă după etapă îndreptându-se spre raftul cărţilor... clasice.

Mărturisesc: nu am văzut filmul lui Stere Gulea, film creat pe baza unui scenariu semnat de acelaşi Lucian Dan Teodorovici. Din câte am înţeles, pentru montarea de la Ateneul Tătăraşi, Lucian a realizat o dramatizare complet diferită, pe marginea căreia se cuvine să fac câteva observaţii.

În primul rând, dramatizarea cu pricina propune dezvoltarea unei singure felii biografice a personajului central: viaţa profesională a Emiliei, atmosfera din atelierul unde eroina îşi petrece şase zile din săptămână, aşadar şase şeptimi din existenţă. Desigur, apar avantaje şi dezavantaje ale acestei opţiuni. La capitolul avantaje poate fi trecut meritul adaptatorului de a dezvolta analitic o microlume care

Puşa DARIE

conţine în ea suficienţi indici încât să dea socoteală de macrolumea comunismului; partea conţine în ea întregul. La dezavantaje, poate fi trecută o anume sărăcire a personajului, privit unilateral, dotat numai şi numai cu „familia“ de la serviciu; viaţa personală a Emiliei se estompează până la anulare, sau – dacă vreţi – viaţa profesională este atât de personală, încât personajul nu mai are nevoie de altceva.

Dintr-un plan secund, Teodorovici recuperează personajul reporterului-scriitor, amplificându-l şi făcând din el un factor de declanşare a memoriei Emiliei. Întregul spectacol este structurat pe două dimensiuni: prezentul (dialogurile „babei comuniste“ cu tânărul scriitor „douămiist“) şi trecutul, ce se decupează pe fundalul sunetului de utilaj, glumei corozive şi stării-de-durere-la-bască a lucrătorilor din atelier. Tot acest scenariu e dominat de simplitate, claritate şi concizie. Practic, graţie tânărului, Emilia devine spectator al propriei ei vieţi trecute, acţionând cumva ca în parafraza acelui titlul marquezian: trăieşte pentru a-şi povesti viaţa. Însuşi actul povestirii devine esenţial pentru ea; povestirea nu are tonalităţi confesive, ci arată ca un fel de relatare subiectiv-documentară asupra unor fapte minore, dar esenţiale pentru personaj.

O altă noutate în raport cu romanul dramatizat o reprezintă tema pariului necâştigat de nimeni sau câştigat de ambele părţi: nimeni nu o va convinge pe Emilia că i-a fost rău în comunism, la fel cum nimeni nu ne va convinge definitiv că a fost bun comunismul. O situaţie paradoxală, pe care Teodorovici o subliniază prin încercarea reporterului de a sugera că nostalgiile Emiliei nu sunt legate de comunism, ci de propria ei tinereţe, de propria ei viaţă care s-a scurs... Comunismul devine astfel forma, contextul în care se trăieşte o viaţă. Nimic mai mult...

Există o fulgurantă dar radicală despărţire de romanul lui Lungu, în acea secvenţă în care Emilia vorbeşte sumar despre modul în care propriul ei tată a fost o victimă a comunismului, undeva în anii '50. Insertul este riscant, pentru că, în felul acesta, personajul apare în lumina stranie a unui egoism imens: Emilia nu are niciun resentiment pentru cei ce i-au semnat postura de orfană, ci se mulţumeşte că a dus-o bine. În plus, uşurinţa cu care devine membru de partid nu mai are justificare; o asemenea „bubă" la dosar ar fi cântărit foarte mult... Pe de altă parte, nuanţa impusă de Teodorovici e utilă, pentru că aduce în discuţie, fie şi în treacăt, acele categorii de români ce au simţit suflarea demonicului în tot acest „rai" al descurcatului pe cont propriu... În treacăt fie spus, secvenţa aceasta substituie personajul bătrânei croitorese din romanul lui Lungu.

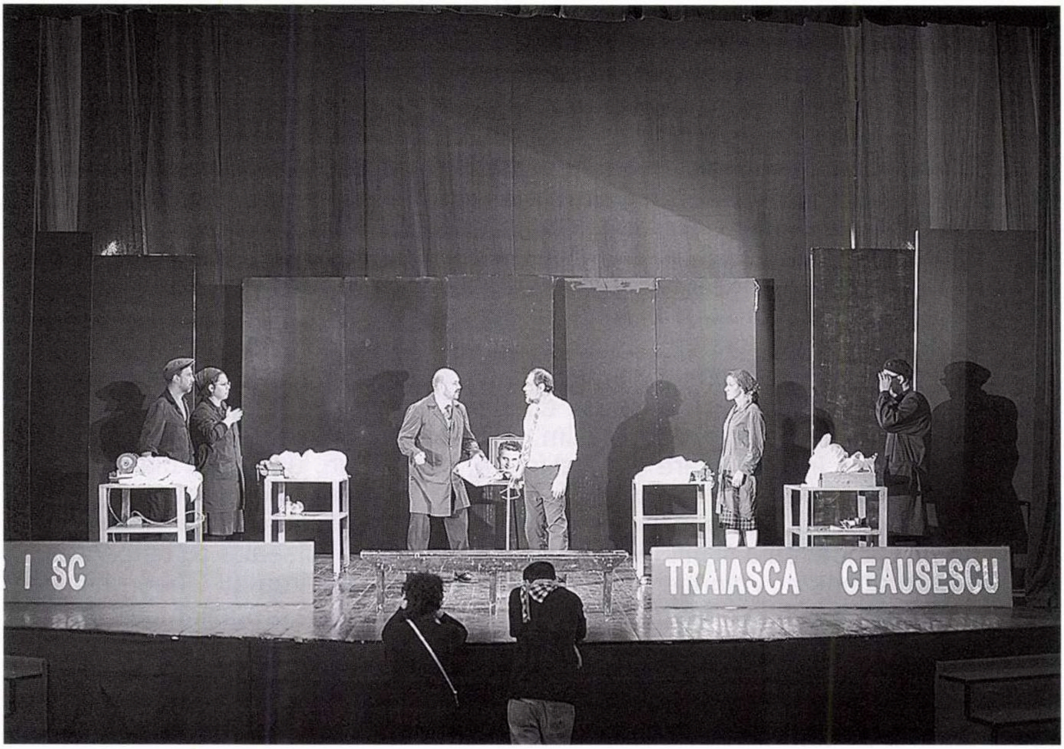
Finalul este deschis, inteligent construit, implicându-i pe toţi şi făcând din rememorarea comunismului nu o problemă personală a Emiliei Apostoaie, ci o chestiune plurală, colectivă: întreabă-i şi pe ei – îi spune Emilia reporterului, arătând către public... Abia din cumulul mai multor subiectivităţi s-ar putea obţine fărâma de obiectivitate...

În fine, Teodorovici reţine din textul lui Lungu ceva extrem de important, definitoriu pentru stilul scriitoricesc al celui de-al doilea: simpatia faţă de propriile personaje, atitudine specific cehoviană, ce face în aşa fel încât autorul să nu se transforme într-o instanţă ce-şi judecă personajele, ci într-una care îi priveşte cu zâmbetul pe buze, tolerându-i, cu bune şi cu rele. Poate şi de aici lipsa de patimă a textului/spectacolului, căldura care învăluie oamenii şi relaţiile dintre ei... De la tonul general al Emiliei până la glumele lui Mitu, de la capacităţile „combinatorii" ale maistrului până la inofensivele acţiuni ale secretarului de partid Dorofte.

De partea cealaltă, însă, în discuţia despre spectacologic, totul pare să stea sub zodia sărăciei, montarea de la Ateneul Tătăraşi fiind, undeva, la limita unui spectacol-lectură. Montarea este, din acest punct de vedere, enervant de cuminte: fără niciun strop de muzică, fără ambiţia de a produce imagini care să rămână pe retină (cu o singură excepţie, despre care voi vorbi mai încolo), fără aventuri ale eclerajului, fără dezvoltări de mişcare. Iată de ce, nota dominantă a „Babei" este, cel puţin în a doua parte, monotonia. E dificil să eviţi această stare, atunci când mizezi pe un decor în nuanţe maronii, de atelier rudimentar, cu aceleaşi personaje prezente de la început până la final, în ternele lor halate albastre. După jumătate de oră, vizual, totul devine previzibil şi fad. Lipsesc incidentele scenice, lipsesc ruperile de ritm, semnele care să te arunce în palpitantă aşteptare a neprevăzutului... Desigur, se câştigă la capitolul simplitate, fiind pus în valoare, în primul rând, textul, cuvântul rostit de actor.

În atari condiţii, regizoral, Teodorovici este la mâna actorilor; iar actorii nu-l trădează, nici pe el, nici textul. Le place şi se simte asta, chiar dacă adeseori ratează pronunţii corecte, au ezitări şi falsează (o precizare: reprezentaţia la care am asistat era a doua în aceeaşi zi, de unde şi oboseala vizibilă sau lipsa de concentrare a unora dintre actori).

Cea care impune ritmul spectacolului este Puşa Darie. Tot ea e cea care furnizează atmosferă întregului; tonul ei cald-detaşat e minunat, însă – din nou – e mai linear decât ar fi fost de dorit: nu are urcuşuri, nu are coborâşuri. E o actriţă-câmpie: seducătoare, dar, după un sfert de oră, un „caz rezolvat". Relaţia personajului cu trecutul nu este dusă în profunzimi, ci doar schiţată în frânturi de aduceri-aminte: planul prezentului este mult prea radical separat de cel al trecutului;



Emilia îşi observă propria viaţă de la distanţă (stând alături de spectatori, pe coridoarele sălii, sau undeva, la unul dintre balcoane). Am tânjit tot spectacolul la o intrare fizică a Emiliei de azi în lumea Emiliei de ieri, la un dialog frontal între azi şi ieri. Abia la final, printr-o imagine profundă, strehleriană, Teodorovici conturează perspectivele acestei intersecţii: Emilia de azi, „baba comunistă“, acoperă cu pânze albe, ca nişte giulgiuri, rămăşiţele trecutului (mesele de lucru din vechiul atelier etc.).

Jocul actorilor, generic vorbind, este plăcut, fără ieşiri din pluton, fără ca nimeni să rişte ceva. Interpretări oneste: nu memorabile, dar utile pentru tihna unei seri de decembrie... Foarte bună relaţionarea scenică a *reporterului* (Cosmin Panaite) cu Emilia. Apoi, Adi Marele, în Mitu, are vervă şi vocaţie certă de actor comic. L-aş mai menţiona pe Viorel Vârlan în postura lui *Dorofte*, secretarul de partid, un lup fioros şi nespus de... blând.

Sărăcia spectacologică de care pomeneam valorizează textul, însă restrânge aria de seducţie a unui public tânăr, convertit de mult la imagine, sunet şi ritm fracturat. Pariul lui Teodorovici, ca stil regizoral, pe termen lung, este pe muchie de cuţit. Dacă îl câştigă, înseamnă că va fi unul dintre regizorii capabili să repoziţioneze cuvântul în prim-planul actului teatral. Dacă îl pierde, măcar o face de dragul unui principiu nobil... Oricum, e interesant de urmărit...

Ateneul Tătăraşi – Sunt o babă comunistă**, după romanul lui Dan Lungu. Regie şi adaptarea textului: Lucian Dan Teodorovici. Scenografia: Titus Ivan. Cu: Puşa Darie, Cosmin Panaite, Adrian Marele, Sorin Cimbru, Delu Lucaci, Dumitru Năstruşnicu, Viorel Vârlan, Andreea Spătaru. Data premierei: 6 decembrie 2013.**

Irina ZLOTEA

Bolnav de minciună

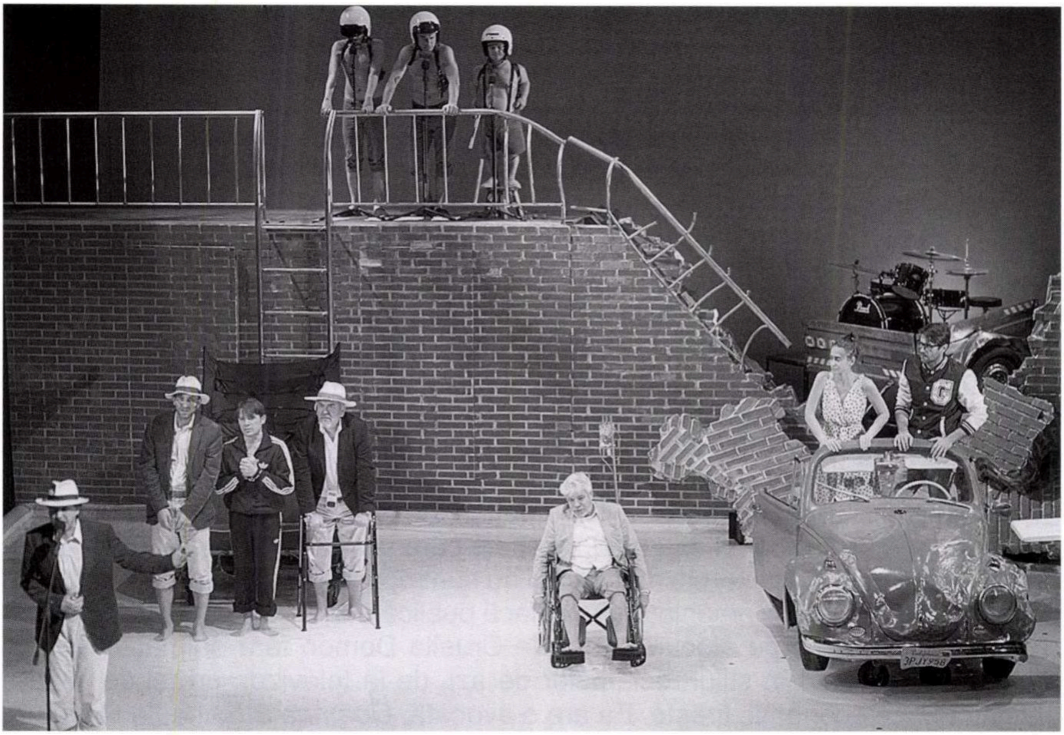
Pe scena Teatrului Mic avem un oaspete de seamă: este vorba despre ***Volpone***, scris de Ben Jonson şi regizat de Vlad Cristache. Întâlnirea este departe de Veneţia şi de anul 1606, la care s-a scris piesa. Spectatorul face un salt temporal în lumea secolului trecut, iar la ridicarea cortinei nu poţi să nu te laşi prins de noul şi – de ce nu – ineditul spaţiu propus de scenograful Vladimir Turturică: Canal Grande seamănă izbitor cu o piscină, în care se va desfăşura întreaga acţiune. Aceasta pentru că Volpone şi gaşca lui au nimerit cu maşina – un Volkswagen Beetle albastru, care devine un element de decor extrem de util – chiar în mijlocul acesteia. (Accident care se justifică cu dificultate, de-a lungul spectacolului.) Muzica live compusă de Lucian Maxim completează atmosfera modernă. Jazz, dolari, plăcuţă de înmatriculare din California, şezlonguri, un soare blând şi cald, jachete din piele şi aerul de mafiot al lui Volpone (îmbrăcat cu un costum impecabil roz, dulceag ca şi gustul banilor, probabil) ne conduc spre o lume colorată şi... arogantă, în trândăveala şi influenţele vestice pe care le afişează cu ostentaţie.

De data aceasta, *Volpone* prinde viaţă prin îndemânarea lui Gheorghe Visu, mai obsedat de „jocul de-a teatrul" decât de avuţie, în ciuda propriilor sale mărturisiri. Deşi darurile îi satisfac eroului tenebroasa slăbiciune, ceea ce pare să exulte cu adevărat este minciuna pe care o ţese în jurul său cu perseverenţă. Gheorghe Visu redă cu măsură şi cu o uşoară vibraţie patologică iubirea personajului său pentru bani şi pentru farsă. Trebuie însă să amintesc unul dintre cele mai reuşite momente ale spectacolului: acela când Volpone, răpus de pasiune, încearcă să o convingă pe Celia să îi cedeze. Promisiunea luxoaselor daruri sunt doar baloane de săpun, care acoperă o necruţătoare dorinţă, iar voluptatea şi neruşinarea cu care Volpone îşi încarcă discursul accentuează monstruozitatea cererii sale.

Pe de altă parte, parazitul său, *Mosca*, este într-adevăr diabolic, aşa cum a fost construit de Cristian Iacob. Abilitatea, siguranţa şi neastâmpărul drăcesc pe care le oferă personajului său îl vădesc pe şiretul servitor, încă de la începutul spectacolului, ca pe un pion ce nu trebuie scăpat din vedere.

„Binefăcătorii" lui Volpone sunt care de care mai ridicoli, dar şi înfricoşători, ca toate păsările de pradă. Se supun jocului victimei alese şi nu observă că sunt jucaţi pe degete de Mosca. Văzând cât de făţişă este bătaia de joc a lui Volpone, cât de „groase" sunt prefăcătoriile acestuia, spectatorul chiar ar putea crede că este imposibil ca aceşti trei lacomi să nu ştie cu cine au de-a face şi că, de fapt, se complac în urzeala în care au picat. Marius Stănescu realizează cu multă consistenţă comică şi grotescă un *Voltore* periculos, şiret, înnebunit de propria-i goană după aur. Mihai Dinvale este un *Corbaccio* pe cât de bătrân, pe atât de aparent sănătos, ceea ce sfidează într-o anumită măsură descrierea de „hodorog" ce i-o atribuie Volpone; naivitatea sa, însă, face toţi banii... Iar Tache Florescu este un Corvino convingător, scandalos prin reacţiile precipitate şi agresive faţă de soţia sa, dar cu atât mai comic când îşi schimbă brusc atitudinea.

Ceea ce poate că lipseşte este o conturare mai precisă a celor două personaje pozitive – *Celia* (Irina Rădulescu) şi *Bonario* (Radu Iacoban) –, peste care spectatorul poate trece cu prea multă uşurinţă. Aruncaţi în monstruoasa lume a lui Volpone, cei doi aproape că sunt sufocaţi între atâtea intrigi. Radu Iacoban joacă rolul unui student de treabă, un tânăr cu moralitatea nepătată, şi este un element important în desfăşurarea piesei, dar apariţia sa în poveste rămâne neclară în



desfăşurarea întregii montări. Irina Rădulescu este într-adevăr un chip minunat, la care se adaugă sinceritate şi pudoare în joc, dar şi ea este ghidată spre o figură simplistă a bunătăţii şi virtuţii. Ambele personaje sunt private de consistenţă, lăsând antagoniştilor prim-planul dinaintea publicului.

„Aghiotanţii" lui Volpone vorbesc doar când e nevoie, pentru că în cea mai mare parte a timpului sunt prea ocupaţi să lenevească sau să fie la dispoziţia stăpânului, pentru un bocet şi o lacrimă la căpătâiul muribundului. Ar fi nevoie de ceva mai multe accente comice în intervenţiile lor, însă pe de altă parte trebuie să le recunoaştem meritul de entertaineri, căci ne bucură cu back voicing şi cu ritmuri de tobe, atunci când laţul se strânge mai mult în jurul victimelor. Minciunile sunt spuse, şoptite, cântate la microfon ca să se imprime mai bine în urechi, iar adevărul rămâne să fie strigat din răsputeri, în speranţa că cineva îl va auzi.

Teatrala existenţă a personajelor acestei montări ne face să ne gândim mai mult la „joaca de-a minciuna" la care suntem părtaşi şi mai puţin la viciile personajelor. La urma urmei, banii pe care îi slăveşte atâta Volpone sunt din plastic şi – fie aceştia metaforă sau nu – ne-a lipsit clinchetul monedelor aurite. Farsa pe care personajul principal o construieşte devine în spectacolul lui Vlad Cristache mai pregnantă chiar şi decât motivul care i-a dat naştere. Avariţia, voracitatea, nestăpânirea sunt vicii de care spectatorul este liber să se amuze şi primeşte să le condamne, iar în tot acest timp ignoră boala minciunii care bântuie personajele.

Teatrul Mic – Volpone, **după Ben Jonson. Traducerea, adaptarea şi regia: Vlad Cristache. Scenografia: Vladimir Turturică. Mişcarea scenică: Arcadie Rusu. Muzica: Lucian Maxim. Light design: Iulian Bălţătescu. Cu: Gheorghe Visu (*Volpone*), Cristi Iacob (*Mosca*), Marius Stănescu (*Voltore*), Mihai Dinvale (*Corbaccio*), Tache Florescu (*Corvino*), Radu Iacoban/ Silviu Debu (*Bonario*), Irina Rădulescu (*Celia*), Viorel Cojanu (*Androgyno*), Gigi Iordache (*Nano*), Lucian Maxim (*Castrone*). Data premierei: 14 decembrie 2013.**

Nicolae PRELIPCEANU

Ne-fericiţii

Spectacolul se cheamă altfel – ***Super-fericiţii*** – şi e un fel de imitaţie a lui Orwell, dar de asta îţi dai seama abia de pe la jumătatea timpului pierdut în sala Teatrului Foarte Mic. Până atunci, ai impresia că te afli în lumea îmbogăţiţilor de azi, de pe la noi, puţin exagerată – că e artă, deh. O doamnă blondă, căreia i-a dispărut soţul, vinde pastile de „economil", care se înghit şi produc fericire celor dependenţi, dar mai ales inventatoarei şi vânzătoarei angro a produsului. În acelaşi timp, doamna respectivă (C parcă o cheamă) este şi psihoterapeut – după cum se ştie, o profesie foarte la modă azi, în lumea liberă din care ni se pare şi nouă că facem parte. Ca psihoterapeut, le recomandă pacienţilor săi – ghiciţi ce! Ei, aţi ghicit: să consume economil! Numai că, dacă s-ar şti că tot ea îl comercializează, ar fi vai de capul ei. Astfel încât cei care vor să o distrugă, dintre apropiaţii ei – nu mulţi, căci literele alfabetului nu sunt epuizate în această compunere devenită spectacol –, o ameninţă că vor face publică dubla sa calitate. ***Doamna C*** (Ruxandra Enescu), pe alocuri un fel de Cruella Demon fără dalmaţieni, recomandă tuturor, cam în stilul reclamelor de azi, de la televizor, un fel de fericire obligatorie, cu economil, fireşte. Ea are o avocată, *Doamna B* (Mihaela Răducu), căreia fără multe fasoane îi ia bărbatul, un demult dependent de economil, ceea ce i-l şi face simpatic şi apoi indispensabil pentru scopurile ei murdare. Acesta, *Domnul B* este un personaj cam lasă-mă să te las, cu accese de vioiciune, care-l fac simpatic pe actorul Bogdan Talaşman publicului puţintel din sala Teatrului Foarte Mic. Mai avem de-a face, în acest spectacol scris şi regizat de Catinca Drăgănescu, şi cu *Domnişoara D* (Claudia Prec), fiica simili-Cruellei Demon.

Spectacolul e menit să biciuiască viciile societăţii postmoderne, şi anume consumismul, şi pe lângă asta proliferarea înlocuitorilor. Căci economilul asta şi este: un înlocuitor. Aflăm asta spre final, pentru că, oricum, aceşti oameni sunt ultimii rămaşi pe planetă, sau cel puţin aşa le spune, de undeva de departe, soţul dispărut al Doamnei C, poetic cică. Ultimii sau primii, povestea e cam cusută cu aţă albă (se pare că intenţionat), iar însuşi jocul actorilor este dirijat spre un artificial şi o stridenţă care să facă mai evidentă critica socială (*sic!*). Cele patru personaje sunt, aşadar, *Super-fericiţii*, care dau şi titlul compunerii şi al spectacolului. Ele sunt astfel compuse încât să pară schematice şi copilăroase, ştiut fiind că unul dintre *viciile lumii moderne*, cum le numea acum 40 de ani şi ceva un mare savant, este tocmai regresiunea spre copilărie. Or, în *Super-fericiţii*, personajele – lasă că numite schematic, cu câte o literă de la începutul alfabetului –, se comportă ca acelea din basmele pentru copii, cu intenţiile şi următorii paşi pe faţă, ca nu cumva publicul să-şi bată capul cu ceva. Trebuie să fie fericiţi, sau super-fericiţi, şi cei ce nu iau economil, nu? Şi totul este integrat cumva într-un fel de show mediatic – altă preferinţă a lumii moderne, pe care Karl Leonard n-o numise ca atare, dar o putem integra într-una dintre categoriile sale.

Mihaela RĂDESCU, Bogdan TALAŞMAN şi Claudia PREC

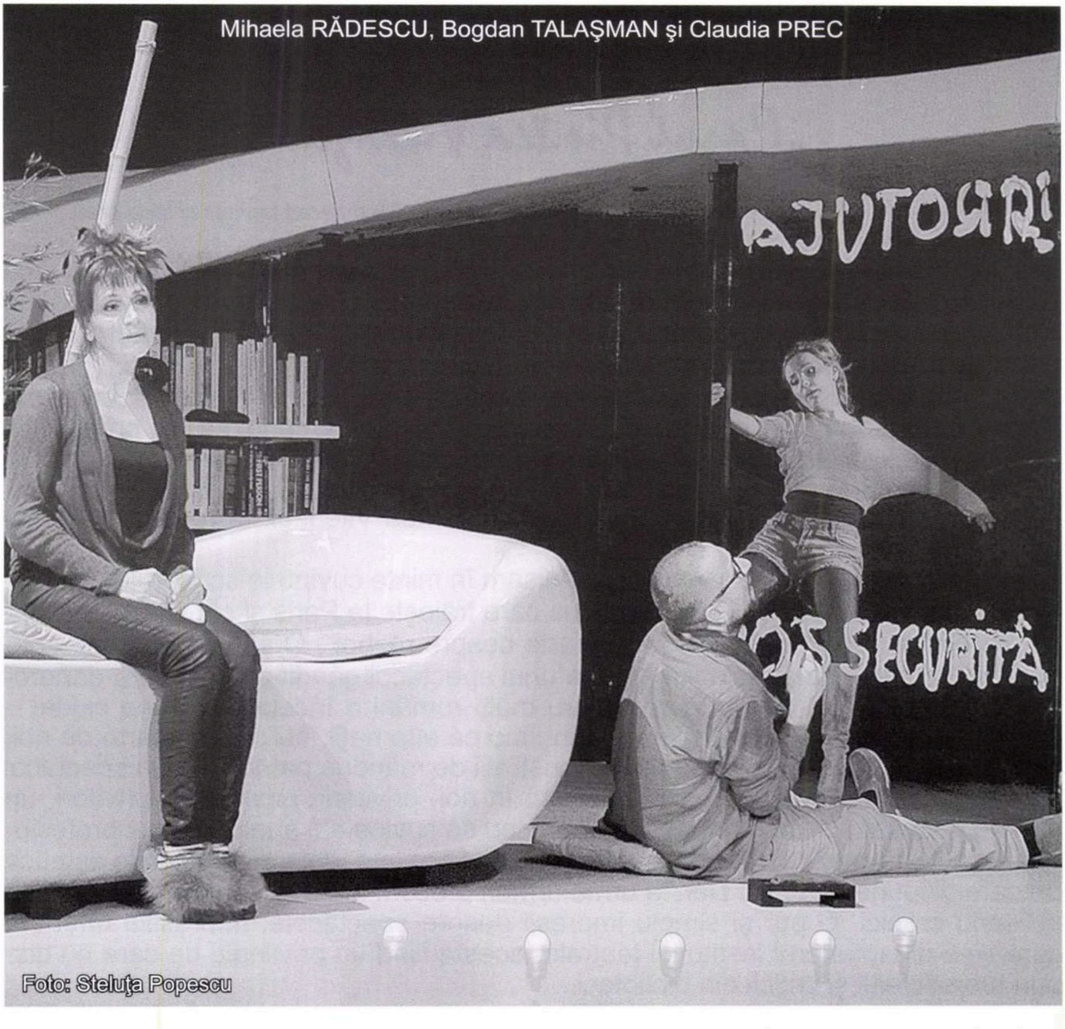


Foto: Steluţa Popescu

Lumea se distrează din când în când, la replicile mai hazoase; actorii îşi dau toată silinţa să fie convingători, în limitele – anunţate şi enunţate – ale artificialităţii necesare. Decorul închipuie un fel de stomac (mă rog, destul de stilizat) din materiale la modă: totul trece şi alunecă, totul e sticlă şi plastic. (Poate că n-ar strica să-i amintim autoarei că dilemă e atunci când există două posibilităţi de ales, iar nu când te întrebi unde să găseşti nu ştiu ce, aşa cum se spune în piesă: un personaj se întreabă unde să găsească ceva şi pe urmă ne spune că această dilemă îl chinuieşte. Nu, nu dilemă, ci simplă întrebare sau problemă, ca să venim mai aproape de lumea economilului.). Atmosfera creată e una de *1984*, cum am mai spus, încât te aştepţi să apară şi un Big Brother autentic, ca-n povestea lui Orwell. Şi, chiar dacă nu se vede, el există.

Teatrul Foarte Mic – Super-fericiţii, **un spectacol de Catinca Drăgănescu. Distribuţia: Ruxandra Enescu (*Doamna C*), Mihaela Rădescu (*Doamna B*), Claudia Prec (*Domnişoara D*), Bogdan Talaşman (*Domnul B*). Data reprezentaţiei: 25 ianuarie 2014.**

Elisabeta POP

„Cazul Pintea Viteazul"

„Cu puterea lacrimii şi tăria cremenii..."

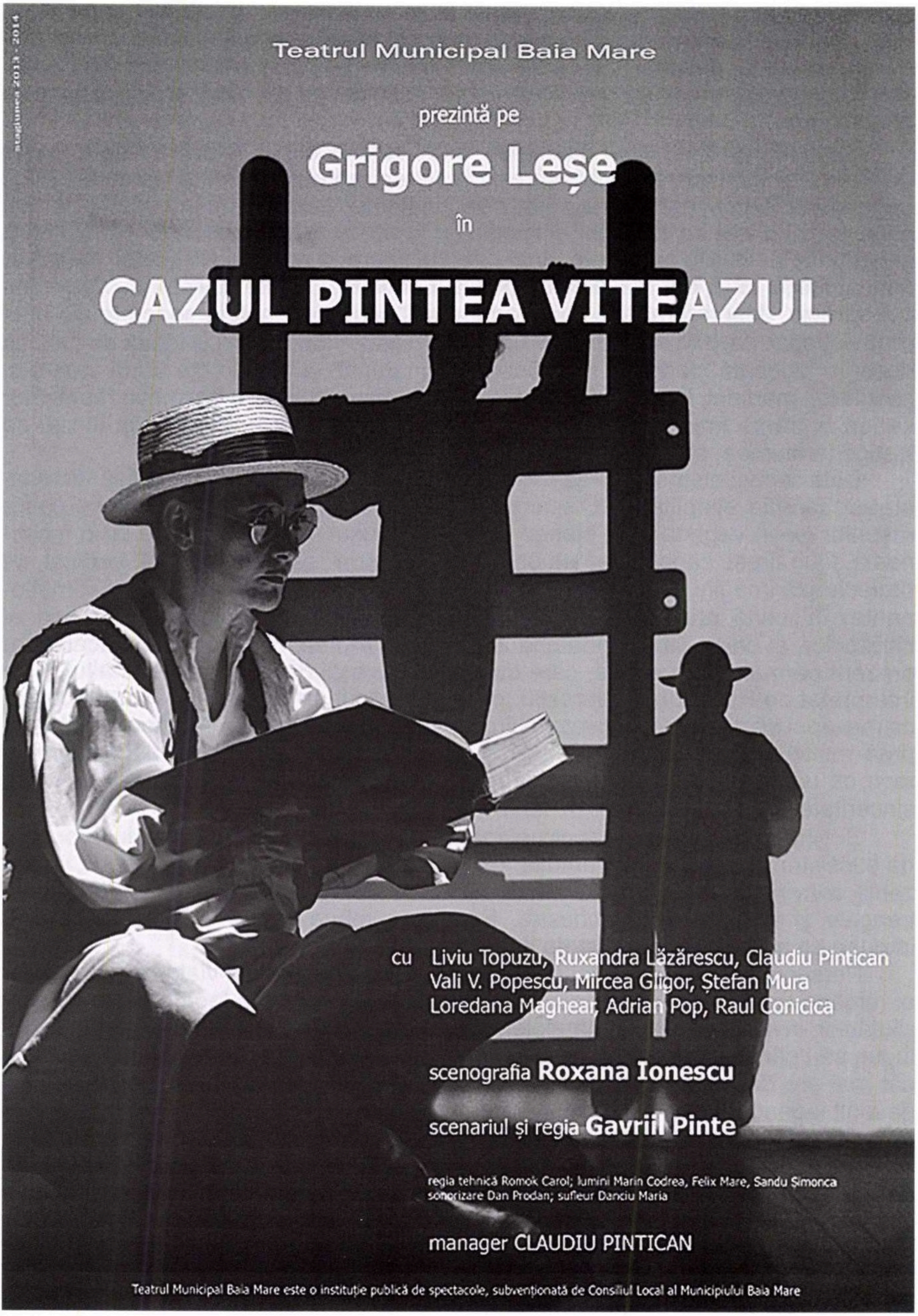
Iarna asta devenită brusc capricioasă m-a împiedicat să văd spectacolul – cu titlul de mai sus – de la Teatrul băimărean, la premiera care a avut loc în preajma Crăciunului. Insistenţa şi entuziasmul actorului Claudiu Pintican, actualul director general al Teatrului, dar şi semnătura lui Gavriil Pinte, m-au convins să fac drumul de la Oradea la Baia Mare, tot pe zloată, tot pe ger... L-am făcut cu scenografa Vioara Bara, una dintre artistele care, neobosită şi mereu curioasă, nu pregetă să facă sute de kilometri cu maşina ei, doar ca să mai vadă un spectacol, o expoziţie, o lansare de carte etc.

Aşadar, suntem invitaţi de Pintican, la... Pintea Viteazul, în regia lui... Pinte! Oşeni toţi, ce mai...

După spectacol mi-au venit nitam-nisam în minte cuvintele scriitorului – admirabilului scriitor – Andrei Makine, un rus care trăieşte la Paris şi care scrie undeva că „estetismul devine obscen într-o carte despre război". O să-l parafrazez, spunând că o privire strict estetică asupra unui spectacol gândit cu o sinceră generozitate patriotică (un cuvânt care pentru mulţi români a început să sune ciudat – cumva neeuropean, vezi Doamne –, în timp ce alte naţii, nu prea departe de noi, fac, fără să le fie jenă, adevărate demonstraţii de mândrie patriotică), un spectacol care încearcă (şi reuşeşte) să trezească în noi, privitorii, privilegiaţii privitori, un atât de necesar fior de mândrie naţională, nu se cuvine a fi analizat rece; profesionist – da, dar nu exagerat de exigent, punând la bătaie toate dimensiunile estetice de care dispune un critic. Dar, la urma urmei, precum am mai spus şi altă dată, eu nu scriu cronici, ci pur şi simplu impresii despre spectacole. Impresiile unui om care vine din interiorul instituţiei teatrale, acesta fiind un privilegiu de care nu dispun teoreticienii şi criticii din biblioteci...

N-aş vrea să se înţeleagă cumva că, spunând toate acestea, încerc să scuz unele neajunsuri ale spectacolului. Nu. Spectacolul, o spun de la început, nu este chiar unul perfect; dacă vrei, îi poţi găsi câteva neîmpliniri. Dar cel mai important mi se pare faptul că cineva – şi acest cineva este un regizor profund, inteligent şi un foarte bun român, pe numele său Gavriil Pinte – se gândeşte, iată, să facă cunoscute fapte, întâmplări şi momente din viaţa românilor (la Oradea a făcut un spectacol excepţional, dedicat martirilor din închisorile comuniste). Asta, în timp ce alţi creatori (nu dau nume) scotocesc în mormanele de piese din cele patru vânturi, pline de importante (mă rog: aşa-zis importante) probleme legate de sex şi chiar de schimbarea lui, de drogaţi şi de tot soiul de „îngeri ai lui Charlie" sau de comedioare „descreţitive", sperând să facă cu tot dinadinsul să râdă o naţie care are destule motive de plâns. Prin spectacolele sale, Pinte vrea să trezească în noi ideea tot mai palidă a identităţii, a mândriei naţionale, dar şi a îngrijorării...

Regizorul a gândit spectacolul într-o bună colaborare şi înţelegere cu scenografa Roxana Ionescu. Decorul este voit simplu, ideea fiind – cred – de a lăsa să curgă cumva poematic firul narativ al poveştii. Fiindcă despre Pintea, eroul îndrăgit al maramureşenilor, a voit a ne povesti în spectacolul său, Gavriil Pinte. Un



stagiunea 2013 - 2014

Teatrul Municipal Baia Mare

prezintă pe

Grigore Leșe

în

CAZUL PINTEA VITEAZUL

cu Liviu Topuzu, Ruxandra Lăzărescu, Claudiu Pintican
Vali V. Popescu, Mircea Gligor, Ștefan Mura
Loredana Maghear, Adrian Pop, Raul Conicica

scenografia **Roxana Ionescu**

scenariul și regia **Gavriil Pinte**

regia tehnică Romok Carol; lumini Marin Codrea, Felix Mare, Sandu Șimonca
sonorizare Dan Prodan; sufleur Danciu Maria

manager CLAUDIU PINTICAN

Teatrul Municipal Baia Mare este o instituție publică de spectacole, subvenționată de Consiliul Local al Municipiului Baia Mare erou-metaforă, un erou legendar, care – ni se sugerează – a trăit (cel puţin în inimile maramureşenilor) două secole şi, prin alţi bravi ardeleni, spiritul lui mai dăinuie şi azi. (Iată, destinul ni i-a adus acum înainte pe curajoşii pădurari din Horea, salvatorii medicilor căzuţi cu avionul, accident soldat cu doi morţi şi cinci salvaţi ca prin minune.)

Regizorul şi-a construit scenariul, textul spectacolului, folosind sutele, poate miile de pagini pe care le-a citit despre eroul devenit aproape un mit al Maramureşului. Legendarul Pintea, cel care n-a fost doar un haiduc care lua de la bogaţi şi dădea săracilor, ci a fost un apărător al românilor lipsiţi de drepturi cetăţeneşti, obidiţi şi asupriţi de instituţiile austro-ungare – instituţii care le refuzau românilor transilvăneni aproape totul, dar mai ales dreptul la identitate. Cu alte cuvinte, nu doar despre sărăcie, despre hrană şi bani vorbim aici, ci despre faptele concrete ale unui erou naţional, capabil să se opună unui regim asupritor. De aici şi ideea de *caz*: un dosar, o judecată, pedepse pe măsură, condamnări şi în cele din urmă moartea, sacrificiul, martiriul. Nu cu vreun hoţ la drumul mare, cu vreun bezmetic răufăcător se lua la trântă Împăratul, ci cu un opozant serios, un om capabil să incite, să instige ţărănimea, păstorimea oşenească, la revoltă, la nesupunere.

Cele câteva elemente prezente în scenă lasă loc liber fanteziei, afişând sobrietatea, sărăcia, simplitatea. O scară verde-albăstrie (metaforă a suişurilor şi coborâşurilor vieţii) veghează în stânga scenei. Adausul fuşteilor se face cu o încetineală şi un firesc capabile să emoţioneze. În fundal, pe ecranul înalt, vertical, se proiectează imagini sugestive (dacă ar fi fost uriaşe, cred că erau şi mai emoţionante); în scenă, prin scenă, trece, intersectându-se cu personajele, grupul-cor al cârtitorilor, al celor care condamnă isprăvile lui Pintea. Naratorul, un flăcăiandru prezent permanent în scenă, care duce firul poveştii de la un capăt la altul, este interpretat de Ruxandra Lăzărescu; pare la început un ţărănuş fără carte, pentru ca mai apoi să dea destule citate în limba latină; uneori pare naiv, alteori ştiutor de prea multe, despre Pintea şi destinul lui. O sensibilitate feminin-adolescentină face ca unele texte să pară recitări; dar, ce-i drept, altele sunt rostite cu mare sinceritate.

Şi vine *Pintea*, căruia silueta elegantă, viguroasă, a actorului Liviu Topuzu îi dă consistenţă, credibilitate, emoţie. Un glas bine timbrat, o rostire limpede, o prezenţă convingătoare. Fără excese de niciun fel, fără false entuziasme, fără focuri bengale şi tremolouri la orchestră. Recunosc mâna sigură a regizorului, care impune un asemenea stil frust de interpretare.

Personajele – să le numesc adiacente – vin şi pleacă din viaţa haiducului, iar el rămâne (ca în realitatea aceea de mult trecută) singur. Să facă faţă pericolelor, răutăţilor, invidiilor, geloziei, pândelor, piedicilor, capcanelor, urzelilor, trădărilor; să lupte, să-i păcălească uneori pe urmăritori, să iubească cu setea celui care nu ştie cât mai are de trăit, să caute ascunzători, să ascundă comori... Altfel, cum ar fi devenit legendă?

Cu parcimonie, fără pic de emfază, Pinte-autorul (dublat de Pinte-regizorul) a adus în scenă, elegant (fără a se folosi de texte ce puteau deveni lozinci false, demagogice), mărturii atât ale bunei-cuviinţe a ţăranului transilvan, ale dorinţei viteazului Pintea de a face ceva pentru „ai lui“, cât şi ale curajului acestui om de o verticalitate certă, imposibil de cumpărat cu privilegii de către stăpânire. Împăraţii, atât Rákóczi Ferenz cât şi Leopold, au fost, pe rând, iritaţi de curajul acestui român de a-i înfrunta, au fost cuprinşi de ură, de furie, dar – de ce nu – şi de un pic de invidie, pe acest mândru voinic, caracter dârz, luptător neînfricat, care le-a dat ani mulţi de furcă.

Şi iată-l în scenă pe atât de aşteptatul Grigore Leşe (el intră chiar de la început, dar eu am vrut să păstrez prezenţa lui ca pe o surpriză). Sobru, fără a poza nicio secundă în mare vedetă (deşi el chiar este o mare vedetă, dar ştiu cât îi displace acest lucru), Leşe e prezent în spectacol ca un desăvârşit profesionist. Cântă cât i s-a cerut (la fluiere, bate toaca, fluieră) şi când i s-a cerut, dovedind (deşi n-a mai jucat în vreun spectacol de teatru) respect şi dăruire pentru scenă şi pentru spectatori. Cântecele lui, încărcate de autentică emoţie, cad foarte bine pe momentele-cheie, accentuând dramatismul scenelor la care participă. Astfel, el este asimilat în spectacol, face corp comun cu acesta şi nu e nicidecum „cireaşa de pe tort“, cum poate ar fi fost tentaţi unii să-l folosească în spectacol. Tocmai îi citisem cartea recent apărută de însemnări şi aduceri aminte (*Acum ştiu cine sunt*, Editura Humanitas) şi am înţeles mai bine că, pe drept cuvânt, el ştie cine este. Şi nu pot să nu notez aici un gând al lui, un adevărat crez: „Pentru mine sunt importante valorile, trecutul. Străbunicii mei au fost comorile mele. De câte ori horesc, refac legăturile cu moşii şi strămoşii. Ei sunt în glasul meu.“ Aşa este. Prin glasul lui Grigore Leşe, prin cântul lui – adus din păduri, din lunci, din văi răcoroase, din stâna oilor şi nechezatul cailor, din ape învolburate – vin spre sală, spre public, valuri de emoţie, o încărcătură de sensibilitate greu de descris. Iar publicul, plimbat un ceas şi jumătate prin trecutul istoric al românilor ardeleni, trecut atât de frământat şi bătut de viforul aspru al stăpânirii străine, reacţionează prompt, ca la cea mai frumoasă lecţie de istorie. Aplaudă îndelung, după care iese îngândurat, având destule exemple, în prezent, că încă nu toate lucrurile sunt la locul lor, că lumea nu e aşezată temeinic în matca păcii, a înţelegerii şi armoniei.

Spectacolul, aşa cum a fost gândit de Pinte, este unul de grup, în unitatea acestuia stând de fapt şi puterea lui. Să consemnăm întreaga distribuţie, asigurându-i pe rând, pe fiecare, de respectul nostru pentru contribuţia la reuşita spectacolului. Prin urmare, după numele lui Grigore Leşe, Liviu Topuzu şi Ruxandra Lăzărescu, stau scrise numele actorilor Claudiu Pintican (voce din off), Ştefan Mura, Mircea Gligor, Vali V. Popescu, Loredana Maghear, Adrian Pop, Raul Conicica.

„Pe mine mie redă-mă"

La Baia Mare, actorul Claudiu Pintican a dorit să facă un **recital de poezie eminesciană**, nu neapărat pentru obişnuita celebrare din 15 ianuarie, ci un Spectacol pe care să-l joace toată stagiunea sau poate chiar doi trei ani... Şi, într-adevăr, a reuşit să facă chiar un spectacol, depăşind stadiul obişnuitelor – vai, prea obişnuitelor – recitaluri în care actorii, unul sau mai mulţi, recitau pur şi simplu din opera lui Eminescu.

E drept că, de-a lungul vremii, ne-a fost dat să-i ascultăm cu sufletul la gură pe câţiva dintre marii actori şi recitatori, ca Leopoldina Bălănuţă, Valeria Seciu, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan... Neuitate clipe de reverie, în universul poeziei eminesciene... Nu de mult i-am ascultat recitând – dar nu doar recitând, ci însoţindu-şi recitarea cu adevărate prelegeri atent concepute – pe actorii Dorel Vişan şi Eusebiu Ştefănescu. Aud că Emil Boroghină a oferit recent un frumos recital

Claudiu PINTICAN

dedicat poetului nostru naţional. La Oradea, de ani buni, actorul Eugen Ţugulea onorează, în fiecare 15 ianuarie, memoria Poetului, recitând, la 83 de ani, un număr impresionant de poezii.

Claudiu Pintican a avut însă ideea originală de a lega destinul poetic al lui Eminescu de cel al marelui Shakespeare, căruia, de altfel, i-a închinat superba poezie *Cărţile*:

„Shakespeare, adesea te gândesc cu jale,
Prieten blând al sufletului meu,
Isvorul plin al cânturilor tale
Îmi sare-n gând şi le repet mereu...“

Şi, absolut firesc, a pornit apoi de la cunoscutul monolog al melancolicului Jaques:

„Lumea-ntreagă
E o scenă şi toţi oamenii-s actori,
Răsar şi pier cu rândul, fiecare
Mai multe roluri joacă omu-n viaţă,
Iar actele sunt cele şapte vârste...“

Exemplificând (poate prea concret) fiecare vârstă, actorul aduce pe rând, fixându-le pe un panou alb, simbolurile celor şapte vârste: un leagăn de copil pentru „pruncul ce scânceşte în braţele dădacii“, un ghiozdan pentru şcolarul „ce se târăşte ca melcul către şcoală“, o sabie pentru soldatul ce visează la glorie, deşi această glorie e o biată „băşicuţă de săpun“, o balanţă pentru a vorbi de „pântecosul judecător“ ş.a.m.d. Până la decrepitul bătrân, ajuns la mintea copiilor, dar trecând şi prin neasemuit de frumoasa etapă a îndrăgostirii...

Aici, ce-i drept, actorul nu a fost destul de inspirat să angajeze un coregraf, pentru ilustrarea mai convingătoare a unduirilor Muzei perpetue, FEMEIA-obsesie a poeziilor de dragoste. Tânăra şi frumoasa actriţă Carla Waltner e o apariţie plăcută, dar imprimă multor momente o anume monotonie prin stereotipia mişcărilor, cam aceleaşi pe tot parcursul spectacolului. Se salvează însă, la fiecare final de vârstă, când iese şerpuind cumva din scenă, învăluită de fiecare dată de un văl de altă culoare, simbolizând timpul ce se scurge neiertător...

În vreme ce simbolurile ne vor privi din dreapta scenei, din stânga, de pe o masă, actorul ia o Biblie şi ne spune povestea Dalilei şi a lui Samson. (Faţa de masă – atenţie – trebuia să fie nu boţită, ci impecabilă! E un detaliu extrem de important, căci toate elementele din scenă trebuie să transmită ceva, nu ?)

Actorul se mişcă mult, cu folos, dinamizând scenele ce puteau uşor deveni monotone. El rosteşte versurile inteligent, cu pauze bine gândite, neaşteptând reacţiile publicului, ci parcă ignorându-l cumva. Uneori însă e cam precipitat, nelăsând loc acelor mici, dar atât de importante, pauze de meditaţie, mai ales că el recită şi poezie filosofică – şi n-o spune rău deloc, ci cu multă sensibilitate.

Deşi şchiopăta puţin, din cauza unui mic accident, Pintican (ne-a spus, glumind, că se pregăteşte pentru Richard al III-lea!) a reuşit să ducă cu bine până la final acest spectacol greu, în care recită multe dintre poeziile mai puţin citite şi cunoscute de publicul larg, cum se spune. Surpriză foarte plăcută pentru un tânăr vecin de-al meu, care, uimit, i-a spus domnişoarei de lângă el: „Poezia asta n-am auzit-o niciodată..."

Spectacolul acesta – aflu – nu se joacă numai la zi aniversară, ci tot anul, ceea ce mi se pare a fi o iniţiativă bună. În definitiv, Eminescu poate fi recitat tot anul, nu?

La final, actorul dăruieşte, tandru, o floare albastră unei spectatoare (e şi acesta un simbol, desprins parcă dintre cele şapte), iar cea care o primeşte – cine ştie – poate că pleacă de la spectacol înnobilată de frumuseţea versului eminescian. Şi un pic mai melancolică...

Irina ZLOTEA

Doi actori pe o scenă

După alăturarea în premieră, pe scena Teatrului „Metropolis", a Adelei Popescu şi a lui Mihai Bendeac, în spectacolul *Doi pe o bancă* al dramaturgului Aleksandr Ghelman, regizorul Emanuel Pârvu oferă publicului o nouă variantă a aceleiaşi montări: povestea şi locul rămân, dar cei doi sunt de data aceasta Tania Filip şi Florin Zamfirescu. Spre propria mea mustrare, nu am urmărit cea dintâi montare, astfel încât sunt obligată să vorbesc izolat despre această nouă versiune; dar sper să ne fie de folos.

Aşadar, o bancă într-un parc... Aici, un bărbat întâlneşte o femeie. Îi leagă o întâmplare care va deveni poveste. Trebuie să menţionez sensibilitatea, umorul şi precizia pe care Aleksandr Ghelman le vădeşte în construcţia textului, care atrage spectatorul şi îl emoţionează prin simplitate şi umanitate (poate chiar cu mai multă intensitate, dacă ar fi luăm în seamă faptul că piesa a apărut în 1983, în contextul efectelor dezarmante ale opresiunilor sovietice asupra societăţii obligate să se

Tania FILIP şi Florin ZAMFIRESCU

conformeze cu viaţa de „masă muncitoare"). Povestea personajelor se ţese în jurul aşteptării, a dezamăgirilor, a propriilor individualităţi, din care răzbat visuri ce atârnă de o iubire absentă.

Femeia şi bărbatul sunt surprinşi în detaliu, revelând cât de diferit iubesc, doresc şi luptă în viaţă, fără să fie prezentaţi cu pretenţia de exemple universal valabile, ci ca mostre ale unei lumi în care fiecare individ are o identitate interioară complexă. Partitura este ofertantă, iar actorii aleşi – subtili şi sinceri. Florin Zamfirescu realizează un *El* grosolan până la brutalitate, aparent simplu, dar în fond plin de nuanţe: este un bărbat intimidant şi amăgitor (în ciuda lipsei de şarm), agreabil şi atât de copil. Tania Filip este o *Ea* fragilă: personajul câştigă feminitate şi o îndrăzneală naivă, aproape candidă, ascunse sub învelişul femeii trecute prin viaţă, dar care încă speră să primească şi să ofere afecţiune. Astfel, întâlnirea dintre cei doi dezvoltă o aură de intimitate şi face salturi în imprevizibil, pentru că sufletele lor sunt autentice şi distincte.

Pe de altă parte, nu pot să nu mărturisesc că am avut senzaţia că această montare a pus „lupa" pe actori. Şi nu din cauza reciclării întregii producţii, ci din pricina absenţei oricărei alte „mâini forte" în spectacol. Răsturnările de situaţie par a fi susţinute cu mai multă fermitate de către actori, decât de regie, ceea ce ambiguizează o parte din motivaţia personajelor de a se angaja în conflictul ce se dezvoltă. Situaţie care le face uneori neverosimile. Structura regizorală rămâne fidelă piesei, lăsând-o la dispoziţia actorilor, aproape neatinsă de vreo notă de subiectivitate.

Spaţiul este nostim şi jucăuş în mare măsură: copacii sugerează forme fantomatice, felinarul este supradimensionat şi uşor cocoşat, iar oraşul – prezentat panoramic în planul din spate – pare rupt dintr-un desen animat. Însă decorul rămâne doar o coordonată pentru poveste, fără intenţia de a depăşi această condiţie. Ilustraţia muzicală pune accentul pe un fond sonor liniar şi uşor pleonastic: ziua cântă păsările, seara vin la schimb greierii.

Cu toate acestea, publicul s-a bucurat foarte mult de această plimbare prin parc. A râs şi, posibil (sper), s-a emoţionat un pic. Distribuţia aleasă este o plăcere, pentru public şi pentru ea însăşi, căci familiaritatea este aproape palpabilă şi cred că aceasta a dat savoarea pe care spectatorul o căuta.

Teatrul „Metropolis" din Bucureşti – Doi pe o bancă **de Aleksandr Gelman. Regia: Emanuel Pârvu. Scenografia: Bogdan Spătaru. Costumele: Cassandra Bodron. Cu: Tania Filip (*Ea*) şi Florin Zamfirescu (*El*).**

Anca MOCANU

Mai știu un caz la Bârlad

În premieră pe ţară, managerul teatrului giurgiuvean, Mircea M. Ionescu, aflat în ultimele şase luni de mandat, propune – la Studioul experimental – spectacolul ***Loser***, semnat Mircea Radu Iacoban. Este binecunoscut şi apreciat faptul că directorul Teatrului „Tudor Vianu" a încercat să transforme, prin proiectele sale, Giurgiul într-o *Cetate a dramaturgiei româneşti*, lansând nu numai un Concurs de „Dramaturgie în doi", ci şi montând piese româneşti. Prezenţa lui Mircea Radu Iacoban ca dramaturg, dar şi ca regizor şi scenograf al acestei montări, încununează seria evenimentelor cu ştaif.

Autor a peste 30 de volume de teatru, proză, eseistică şi publicistică (cu traduceri în rusă, polonă, bulgară), Mircea Radu Iacoban (debut dramaturgic în 1968, cu *Tangou la Nisa*, la Naţionalul ieşean şi Teatrul „Giuleşti") are în palmares importante Premii (al Academiei Române pentru dramaturgie, al Uniunii Scriitorilor din România şi al aceleia din Republica Moldova), şi Distincţii („Meritul cultural" – 1978, 1984, 2004; Ordinul „Serviciul credincios" – 2002; Medalia „Mihail Eminescu" din partea Republicii Moldova – 2013). La acestea se mai adaugă şi renumitele scenarii de film pentru peliculele *Un bulgăre de humă* (regia: Nicolae Mărgineanu), *Totul despre fotbal* (regia: Andrei Blaier) şi *Am o idee* (regia: Alecu Croitoru). Despre teatrul său, poetul Nichita Stănescu scria că „nu aude dialogul, ci îl vede. De aceea, oamenii pieselor lui sunt personaje. De aceea, decorul uman devine teatru perpetuu, iar drama, ca sentiment, continuă. Teatrul lui este de văzut, iar cine are urechi de auzit, să-l audă."

Piesa de teatru *Loser* este un dialog suspendat în realitatea prezentă, o meditaţie despre adevărul interior şi înfruntarea lui. În decorul unei cârciumi dubioase, două entităţi singuratice discută, ca să le treacă vremea până la îmbarcarea cu o cursă low cost către Istanbul. *El* – un domn care face turism din interes, hotărât să-şi refacă viaţa. *Ea* – o blondă (desigur!), babysitter european, „plecată de la gardul cu ulcele", cu gândul să-şi găsească fericirea. Personajele sunt vânători de identităţi care, din păcate, ratează mereu în atingerea scopului. Ambii îşi fabrică măşti (Ea, Codruţa – o actriţă cu proiecte prin Turcia şi Olanda; El, Matei – un prosper om de afaceri), care cad, rând pe rând.

Alexandru GEORGESCU, Mirel STANESCU şi Violeta TEAŞCĂ

Demersul regizoral al lui Mircea Radu Iacoban se plasează sub semnul unui dialog lucid cu textul, căruia îi exploatează cu multă abilitate teatralitatea; ceea ce se şi vrea, de altfel, pentru că spectacolul este unul reuşit. Autorul caută o configuraţie corespunzătoare, coerentă şi – aş putea spune – seducătoare, datorită actorilor Violeta Teaşcă şi Alexandru Georgescu (actorul Naţionalului bucureştean), al căror joc de nuanţe complementare transmite mesajul corect, mulţumindu-l pe creator. Actorii urmează întocmai indicaţiile şi dau sens „momentelor de tăcere artificială". Violeta Teaşcă este blonda cu picioare frumuşele (ba, pardon: frumoase!), descurcăreaţă, îndrăzneaţă şi isteaţă până la un punct, când începe să fie descoperită; şi atunci, actriţa ne dezvăluie o fată dezorientată, disperată, care se agaţă cu orice preţ de o aventură cu un Yusuf sau orice alt bărbat, doar să o ducă şi ea mai bine, refuzând întoarcerea în sătucul uitat de lume. Jocul inteligent, surprinzător şi nuanţat (de la mimica feţei până la jocul picioruşelor cu care-şi înnebuneşte admiratorii) îi dă actriţei un farmec savuros. Alexandru Georgescu îl schiţează pe intelectualul – atras, totuşi, de picioarele jucăuşe ale blondinei – şi maturul om de afaceri intrat în insolvenţă, un *loser,* care speră să-şi găsească rostul. Sub chipul *Ospătarului*, omul de la tehnic al Teatrului (Mirel Stănescu, flatat de micul rol de figuraţie) este o piesă deloc neglijabilă în completarea acestui puzzle de viaţă.

Din deplorabilul decor uman nu lipseşte băşcălia şi celebra manea, ce reflectă starea de spirit a unei realităţi suburbane. (Deşi în text, autorul indică un vals de Şostakovici, iată că regizorul simte acut nevoia de „a amenda" *ratarea* cu un gen opus, spulberând orice speranţă de salvare a personajelor!) „Eseul" lui Iacoban surprinde realitatea şi declanşează un spectacol critic asupra acesteia, lăsându-şi eroii pierduţi şi înstrăinaţi mereu într-o altă realitate, poleită conjunctural. Ca un verdict, ei rămân inadaptaţii care încearcă să-şi înfrângă singurătatea. Sunt cei care pierd. Şi, vorba dramaturgului: „Mai ştiu un caz la Bârlad."

Teatrul „Tudor Vianu" din Giurgiu – Loser **de Mircea Radu Iacoban. Regia, scenografia şi ilustraţia muzicală: Mircea Radu Iacoban. Cu: Alexandru Georgescu (*El*), Violeta Teaşcă (*Ea*), Mirel Stănescu (*Ospătarul*). Data reprezentaţiei: 5 decembrie 2013.**

Tudor SICOMAŞ

Visul unui spectacol – spectacolul unui vis

De câte ori aţi simţit, oare, bucuria sinceră şi reală de a vă afla într-o sală de teatru, cu atât mai mult cu cât aceasta reprezintă un spaţiu mai puţin folosit şi convenţional?! Vă spun eu, la fel de sincer: probabil că rareori spre niciodată. Din păcate, în momentul actual, teatrul românesc şi, în special, cel bucureştean a început să ducă lipsă de spectacole cu adevărat mari, importante şi frumoase. Cu toate acestea, cu bucurie pot afirma că încă mai există câteva (foarte puţine) excepţii ale acestei triste reguli. Spaţiul următor îl voi dedica uneia dintre acestea – ***Pescăruşul***, de A.P. Cehov, producţia Laboratorului de Noapte din cadrul Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra" din Bucureşti.

Directorul Alexandru (Ducu) Darie a înţeles nevoia de a „adopta" în instituţia pe care o conduce o nouă formă de spectacol, cum este cea propusă de Antoaneta Cojocaru, actriţa-regizoare-conducătoare a „laboratorului" cu piesa „*Pescăruşul*" de Cehov. Şi nu folosesc ghilimelele decât pentru a sublinia faptul că titlul respectiv dat spectacolului este valabil doar pentru a înţelege că acesta a luat naştere în urma unei munci duse timp de un an. Căci după încheierea repetiţiilor nu se poate spune decât că a rezultat o creaţie mai mult decât interesantă şi complexă – poate mai valoroasă decât producţii cu pretenţii de capodopere ale altor teatre din ţară. Faptul că Darie a realizat importanţa unui asemenea pas este întărit şi prin faptul că el însuşi a colaborat cu echipa, realizând light design-ul – ca de obicei, luminile create de el exprimă perfect schimbările de stare, suişurile şi coborâşurile acţiunii. În plus, ceea ce s-a realizat cu succes în cazul *Pescăruşului* este şi îmbinarea aproape perfectă dintre schimbarea luminilor cu muzica şi mişcările coregrafiate ale personajelor.

Spectacolul începe într-un mod mai puţin obişnuit pentru iubitorii de teatru – cu un exerciţiu simplu, dar de efect şi spectaculos: prin unirea energiilor tuturor celor 11 actori şi prin incantaţia cu iz religios-ortodox ce porneşte de la vocea Pescăruşului, interpretat de contra-tenorul Adrian George Popescu (care este, de altfel, şi compozitorul muzicii originale). Apoi, în timp ce incantaţia se topeşte într-un murmur colectiv, se desprind, încetul cu încetul, personajele bine-cunoscute. *Maşa*, îmbrăcată în negru căci, desigur, poartă „doliul vieţii ei", prinde viaţă prin trupul şi vocea Elei Ionescu – descoperim, alături de ea, o Maşa diferită de imaginea cu care, poate, s-au obişnuit cunoscătorii lui Cehov; o Maşa rebelă, provenită, parcă, din rândurile „emo", destul de curajoasă încât să o înfrunte direct pe rivala sa, Nina; dar şi o Maşa schimbată, în cea de-a doua parte, preschimbată în imaginea mamei sale. Împreună cu Ela Ionescu, vine şi Lari Giorgescu, în *Medvedenko*, învăţătorul aflat pe urmele Maşei. Lari reuşeşte să aducă în faţa publicului un personaj complex, un om din carne şi oase, cu dorinţe şi vise mai mult sau mai puţin realizabile. Vocea sa specială îl ajută, de asemenea, să îşi creioneze un personaj deosebit şi să îl scoată în evidenţă, cu toate că, de cele mai multe ori, Medvedenko este trecut cu vederea de regizori. Şi aici intervine unul dintre punctele forte ale spectacolului – Antoaneta Cojocaru, actriţă fiind, ştie să respecte munca fiecăruia dintre colegii săi şi a reuşit să formeze o echipă în adevăratul sens al cuvântului, evidenţiind, în acelaşi timp, fiecare tipologie de personaj şi persoană,

BVLANDRA

PROIECTUL LABORATORUL DE NOAPTE

PESCĂRUȘUL

DE ANTON PAVLOVICI CEHOV

TRADUCERE: MONI GHELERTER ȘI A. TEODOREANU

CU: MIHAELA TELEOACĂ, ADRIAN CIOBANU, ANTOANETA COJOCARU, ȘTEFAN LUPU, RICHARD BOVNOCZKI, GABRIEL RĂUȚĂ, ELA IONESCU
ISABELA NEAMȚU, LARI GIORGESCU, VLAD OANCEA, CU PARTICIPAREA LUI ADRIAN-GEORGE POPESCU ÎN ROLUL "UN PESCĂRUȘ"
MUZICĂ ORIGINALĂ: ADRIAN-GEORGE POPESCU, SCENOGRAFIE/VIDEO: MIHAI PĂCURAR, CONCEPT-FOTO: ALEX IATAN, LIGHT DESIGN: ALEXANDRU DARIE
UN SPECTACOL-LABORATOR CONDUS DE ANTOANETA COJOCARU

deopotrivă. Un act de nobleţe şi frumuseţe, din partea unui artist; un act întâlnit, din păcate, din ce în ce mai puţin în teatrul românesc de astăzi. Astfel, publicul poate să analizeze mai îndeaproape un alt cuplu al piesei căruia, din nou, nu i se dă, de obicei, prea multă atenţie, *Polina Andreevna–Ilia Şamraev* (interpretaţi aici de Isabela Neamţu şi Vlad Oancea). Dintre cei doi, Isabela a fost cea care a reuşit să îmi atragă atenţia în mod deosebit nu numai prin jocul frumos, prin subtilităţile şi nuanţele intenţiilor sale, dar şi prin frumuseţea vocii sale, cum rar se mai întâlneşte în teatru. Cu toate că şi Vlad Oancea a încercat să realizeze un Şamraev diferit de imaginea consacrată a personajului, a exagerat pe alocuri tonul vocii şi a subliniat, în general prea îngroşat, mitocănia administratorului. La polul opus, se află Gabriel Răuţă, în rolul doctorului *Evgheni Dorn* – a conturat cu fineţe, fără exagerări inutile, fără artificii ieftine, un bărbat trecut de prima tinereţe (deşi vârsta lui nu corespunde cu cea a personajului), un fost Don Juan (şi fizicul îl ajută în acest sens), la picioarele căruia încă se prăbuşesc femeile. Alături de cei de mai sus, se alătură Mihaela Teleoacă şi Adrian Ciobanu în cuplul *Arkadina–Trigorin*. Mihaela Teleoacă prezintă un personaj bine conturat, pe alocuri cu accente de isterie – bine plasate, însă – oferind spectatorilor tabloul unei mame când indiferente faţă de suferinţele fiului său, când implicată brusc în viaţa lui, apărându-l de pericole (oare să fie tot un gest egoist, atât de specific Arkadinei?). Alături de ea, Adrian Ciobanu este un *Trigorin* obsedat de tânăra Nina – poate pentru că este singura ce îi insuflă o adiere de tinereţe – aflat, în acelaşi timp, sub vraja blondei actriţe-vrăjitoare. Actorul subliniază, în acelaşi timp, umanitatea personajului, evidenţiind ceea ce Zarecinaia declară într-una dintre replicile-cheie ale spectacolului: „Credeam că oamenii celebri sunt mai presus de noi, restul oamenilor de rând. Dar acum văd că şi ei pescuiesc, beau, mănâncă şi respiră ca toţi ceilalţi". Richard Bovnoczki realizează cu măiestrie rolul bătrânului Sorin, fratele Irinei Arkadina. Deşi este încă la o vârstă tânără, Richard a reuşit să ofere un personaj credibil, prin mimică, gesturi, mers şi voce – un actor cu mare potenţial, mult prea puţin exploatat în teatrul bucureştean şi neridicat la adevărata lui valoare. Nu în ultimul rând, trebuie adus în discuţie cuplul central al piesei cehoviene: *Treplev–Nina Zarecinaia* (cărora le dau viaţă Ştefan Lupu şi Antoaneta Cojocaru). Ca şi în *Zic-Zac* (spectacol independent de teatru-dans) şi *Primăvara doamnei Stone la Roma* (spectacol al Teatrului Mic), Ştefan Lupu realizează o performanţă actoricească rar întâlnită în momentul actual în teatru. Cu un şarm aparte, ce ştie să îl controleze şi de care ştie să se folosească, tânărul actor aduce pe scenă un Treplev măcinat de invidie, ură, gelozie şi frustrare faţă de Trigorin, arzând de iubire pentru Zarecinaia şi având o relaţie foarte ciudată cu mama lui – acest ultim aspect este bine subliniat prin jocul lui Ştefan Lupu şi Mihaela Teleoacă. Antoaneta Cojocaru în Nina Zarecinaia arată că poate îmbina delicateţea şi fragilitatea ce o caracterizează (caracteristici prezente în primele trei acte) cu o forţă şi un dramatism ieşite din comun (în actul al patrulea). *Nina* Antoanetei este, asemenea celorlalte personaje, diferită de imaginea clasică a acestui rol – este o fetiţă îndrăgostită de Treplev de la început până la final, dar care, din cauza toanelor lui, se aruncă inconştient în braţele lui Trigorin, distrugându-şi irevocabil existenţa umană şi artistică. Pe lângă toţi aceşti actori, trebuie amintit Adrian George Popescu, în rolul „un Pescăruş", vocea interioară a tuturor personajelor, cel care îi înconjoară pe tot parcursul spectacolului cu vocea şi prezenţa sa ieşite din comun, creând o atmosferă aproape mistică, magică, de vis.

În încheierea acestei pledoarii pentru un spectacol-laborator, trebuie să acord o atenţie deosebită viziunii regizorale. În primul rând, de apreciat este îmbinarea şi acordul dintre acţiunea piesei, replicile personajelor, muzică şi coregrafie. În plus, conducătoarea laboratorului a ales să arate rivalităţile dintre personajele piesei lui Cehov (care, după cum se ştie, este denumită şi „piesa triunghiurilor amoroase neînchise"): Maşa–Nina, Medvedenko–Treplev, Arkadina–Nina, Arkadina–Polina, Şamraev–Dorn. De asemenea, conceptul scenografic gândit alături de Mihai Păcurar este foarte simplu, dar marcat de simboluri, dintre care cel mai important şi prezent este lacul, aflat deasupra spaţiului scenic – căci lacul acesta magic este „deus ex-machina" al piesei şi spectacolului, le influenţează pe fiecare dintre personaje (aşa cum Nina exclamă, privind deasupra, în apele lacului: „Casa mea!"). Nu pot uita că mi-a prilejuit o imensă împlinire sufletească şi bucurie finalul spectacolului, în care am putut observa, în sfârşit, ceea ce de mult îmi doream să văd la un *Pescăruş* – sublinierea faptului că nu doar Nina este un pescăruş, ci fiecare dintre personaje se regăseşte în sufletul şi prezenţa acestei păsări ciudate, dar interesante.

Călin CIOBOTARI

O bijuterie de spectacol...

Cea mai recentă premieră de la Teatrul pentru Copii şi Tineret „Luceafărul" Iaşi, ***Muzicanţii din Bremen***, îndeplineşte toate condiţiile pentru ceea ce ne-am obişnuit a numi „spectacol de referinţă". Iar referinţa aici nu se limitează doar la Iaşul teatral, ci, înclin să cred, vizează ideea de exemplar spectacol european păpuşăresc. Arareori mi-a fost dat să mă predau cu o asemenea voluptate şi uitare de sine unui spectacol de animaţie şi unei poveşti a Fraţilor Grimm, pe care credeam că o ştiu dar pe care, în Sala Mică a instituţiei sus-numite, am reînvăţat-o şi am retrăit-o...

Spectacolul în discuţie, o coproducţie a Teatrului „Luceafărul" şi a Centrului Cultural German Iaşi, are la bază o dramatizare semnată de Oltiţa Cântec. Suficient de sintetică pentru a nu afecta ritmurile teatrale, însă extrem de atentă la nuanţele narativităţii, varianta scenică a faimosului text este exact ce trebuie pentru ca publicul între 3 şi 100 de ani să rămână captiv, timp de o oră, în arealul acesta al magiei, din care nu lipsesc înfruntarea dintre Bine şi Rău, umorul excelent, entertainment-ul de calitate, poezia (versurile îi aparţin poetului ieşean Cătălin Mihai Ştefan) şi cântecul. Dramatizarea nu trădează o secundă povestea, ci o certifică scenic, o reorganizează, cu deschidere spre fluenţă şi dinamism. O fină ironie adie pe deasupra cuvintelor şi a faptelor. Măgarul, cocoşul, câinele şi pisica sunt mai presus de o lume închisă în ea însăşi, iar cântecul lor plural, polifonic, dar unitar în esenţa lui, este unul al prezentului, intonat de idealiştii de serviciu ai unei societăţi în care tâlharii, hoţii, răufăcătorii încă mai pot fi puşi pe fugă.

Regizorul Ion Ciubotaru produce, pe acest text, un spectacol ce evocă vremurile bune ale teatrului de păpuşi, acele timpuri în care forma aceasta de „distracţie" era practicată în mediile aristocrate, savurată cu asupra de măsură de o clasă

elitistă şi instruită. De la început până la sfârşit, spectacolul este aureolat de o nobleţe specială, ce provine pe de o parte din multitudinea de elemente germanice, iar pe de altă parte de sensurile morale înalte, ample, puse în joc. Principala calitate a *Muzicanţilor din Bremen* este vizualitatea; este vorba, aici, despre o policromie deloc agresivă, în care domină verdele unor „land"-uri străvechi şi universale, şi pe care se suprapun culorile vii ale unor personaje care, ajunse la griurile existenţei, îşi refuză moartea. Începutul spectacolului este copleşitor, cu un narator lemnos, de mari dimensiuni, care îşi întinde pânzele luminoase, feerice, de poveste, peste scenă... Păpuşile sunt admirabil realizate de cei doi sculptori ai Teatrului, Costică Butoi şi Mihai Contaş. Proporţii impecabile, expresivitate tulburătoare, costume de o fineţe rar întâlnită, reproducând în detaliu portul german de secol XIX. La toate acestea se adaugă o funcţionalitate de-a dreptul ameţitoare, ce pune la lucru şi demonstrează (dacă mai era nevoie) că la Iaşi există păpuşari de înaltă clasă. Păpuşile cu tijă, implicând chiar şi câte trei mânuitori (cazul măgarului), prezintă o mobilitate debordantă, ce aproape că îi duce în eroare pe cei mai mici dintre spectatori. Ca o paranteză, repovestindu-mi acasă spectacolul, fiica mea (de trei ani) făcea referire la personajul măgarului cu apelativul „nenea", ceea ce spune enorm despre depăşirea graniţelor psihologice dintre păpuşă şi om...

Celebra casă în care se adăpostesc personajele este, în configurarea regizoral-scenografică (scenografia Viorica Perju), o foarte subtilă metaforă a unui bastion al Binelui, ce trebuie apărat. În întunericul omniprezent, luminiţele sunt speranţele, idealurile, visele. Cei trei hoţi, ridiculizaţi, umiliţi şi puşi pe fugă spre deliciul publicului, sunt construiţi în contrast (al formei, al culorii, al expresiei) cu muzicanţii, apărând drept cumuluri de prostie, răutate şi laşitate.

Finalul spectacolului ni-i înfăţişează pe muzicanţii din Bremen ca pe nişte adevărate staruri, ce evoluează, cu o vitalitate încântătoare, pe o scenă amenajată ca la carte. Triumful Binelui este serbat prin cântec şi optimism (muzica este realizată de Radu Sanduloviciu), iar Bremenul se decupează, definitiv, ca un spaţiu al pozitivităţii complete, un refugiu pentru noi toţi, cei care suntem dispuşi să ne mântuim prin copilărire...

O reverenţă – cum spuneam – se cuvine păpuşarilor din distribuţie: Toma Hogea (*Măgăruşul*), Ileana Ocneanu (*Căţeluşa*), Carmen Mihalache şi Elena Zmuncilă (*Pisica*), Liliana Vârlan (*Cocoşul*). Garnitura hoţilor este asigurată de Raluca Pintilie, Cristian Gheorghiu şi Iulia Deloiu Trif. Ca o particularitate de culoare, în spectacol „evoluează" şi directorul Centrului Cultural German Iaşi, Alexander Rubel, vocea din off care, în germană şi română, introduce publicul în lumea Fraţilor Grimm.

Povestea a continuat şi dincolo de sala de spectacole, prelungindu-se în foaierul Teatrului, acolo unde este găzduită expoziţia interactivă „Lumea basmelor Märchenwelten", reunind principalele teme ale Fraţilor Grimm, de la Eroină şi Erou, la temele Probelor sau ale Magiei. Copiii nu doar privesc această expoziţie, ci pot face audiţii sau, pur şi simplu, prin diverse acţiuni fizice, pot descoperi noi şi noi elemente ale fascinantelor lumi de poveste. De spus că expoziţia se înscrie şi ea în parteneriatul dintre Teatrul „Luceafărul" şi Centrul „Goethe" (Bucureşti), respectiv Centrul Cultural German Iaşi.

Muzicanţii din Bremen este un spectacol frumos, în sensul deplin al cuvântului; un spectacol care, în mod sigur, va face o carieră internaţională...

Teatrul pentru Copii şi Tineret „Luceafărul" din Iaşi – Muzicanţii din Bremen**, după Fraţii Grimm. Dramatizare de Oltiţa Cântec. Versurile: Cătălin Mihai Ştefan. Regia: Ion Ciubotaru. Scenografia: Viorica Perju. Muzica: Radu Sanduloviciu. Cu: Liliana Mavriş Vârlan, Toma Hogea, Iulia Deloiu Trif, Ileana Ocneanu, Raluca Pintilie, Cristian Gheorghiu, Carmen Mihalache, Elena Zmuncilă. Data premierei: 5 decembrie 2013.**

Ştefan OPREA

O coproducţie (magică) româno-polonă

Demult, în copilărie, jucându-ne noi, băieţii preşcolari, în livada unui vecin, împletind şi despletind fire de iarbă sau făcându-ne nasturi de aur din scaieţi, dintr-un copac a căzut între noi un măr. Cam viermănos, dar bine copt, roşu şi mirosind a proaspăt. A căzut lângă Lorică, băiatul văduvei din capătul uliţei. Toţi îl socoteam pe Lorică un aiurit, dacă nu chiar un trăsnit, căci vorbea altfel decât noi, umbla de unul singur pe dealuri, ducând la păscut turme imaginare sau călărind cai albi pe care numai el îi vedea. Râdeam de el, fireşte, dar îl şi invidiam, dorindu-ne şi noi măcar un mânz, dacă nu un cal înşeuat. Lorică a luat mărul şi, privindu-l lung şi intens, a început să spună o poveste ciudată, care nu semăna deloc cu poveştile ştiute de noi. Ne-am pomenit într-o altă lume, care izvora din mărul lui Lorică: o lume vrăjită, cu fiinţe supradimensionate, crescute din sâmburii

HOK
KajTuS
POKUS

mărului ori din viermişorii albi... Lorică făcea ce voia cu acele fiinţe, spre uimirea noastră fără limite...

L-am reîntâlnit pe Lorică mai deunăzi, la Teatrul „Luceafărul", protagonist al unui spectacol fascinant, real şi fantast în aceeaşi măsură; numai că Lorică al meu purta un nume polonez – Kajtus – şi cobora dintr-un roman – ***Kajtus, vrăjitorul*** – al scriitorului Janusz Korczak, celebru în Polonia pentru scrierile sale destinate copiilor (şi părinţilor, în aceeaşi măsură). Kajtus îşi doreşte să fie vrăjitor şi primeşte harul de la o bătrânică, după care face ce vrea el cu realităţile din juru-i: obiectele îl ascultă şi prind viaţă, mişcându-se şi combinându-se în formule şi construcţii nemaivăzute; imaginile părinţilor se compun şi se descompun; bunica revine din mormânt, la dorinţa şi îndemnul nepotului, readucându-i caldul ei zâmbet; spiritele răului îl atacă din toate părţile, dar el le înfruntă, se luptă cu ele, fiind când victorios, când gata-gata să fie învins... Şi atunci, Kajtus se trezeşte din somn şi din visul urât – cum ni se întâmpla şi nouă în copilărie, ba chiar ni se mai întâmplă şi acum. Între o imaginaţie, o inventivitate bogată şi un vis, protagonistul se mişcă alert şi imprevizibil, chemând spectatorii – mici şi mari – să-l însoţească, să-l ajute în realizarea isprăvilor sale magice şi să se bucure împreună cu el de puterea nelimitată pe care o conferă vraja. Colindând lumea şi confruntându-se cu situaţii de tot felul, Kajtus învaţă de fapt să devină om mare, să se maturizeze, să se deprindă a judeca lucrurile corect şi drept, şi să se descopere pe sine; în aceasta constă de fapt ideea romanului dramatizat, concluzia fiind formulată expres: „Trebuie să cunoaştem puterea propriilor dorinţe şi să învăţăm să le acceptăm limitele."

Spectacolul transmite foarte clar aceste idei. Fără cuvinte, doar prin imagini, prin mişcare, prin situaţii realizate cu mijloacele expresive cele mai moderne: expresie

corporală, muzică, mască, dans, proiecţie video etc. Un spectacol vizual, în alb-negru, în care imaginea şi ritmul domină spaţiul de joc, iar muzica – excepţională nu doar ca adecvare formală – nutreşte cu sensuri întâmplările prin care trec personajele.

Echipa poloneză care a realizat acest spectacol a dovedit fără echivoc o profesionalitate deosebită, conferind reprezentaţiei în primul rând unitate stilistică, armonie interioară şi sens ideatic. Regizorul Konrad Dworakowski – unul dintre cei mai preţuiţi profesionişti ai generaţiei tinere din Polonia, cu realizări meritorii în Teatrele din Varşovia, Cracovia, Wroclaw, Lodz ş.a., laureat al mai multor premii (între care şi „Masca de Aur", premiu acordat de criticii teatrali) – s-a dovedit un adevărat poet al metaforei scenice şi un maestru al imaginii, folosindu-se inteligent de resursele expresive ale corpului actorilor, puse în valoare, inventiv, de coregraful său.

Trupa Teatrului „Luceafărul" a răspuns prompt şi cu bună disponibilitate artistică demersurilor regizoral-coregrafice, evoluând cu o adevărată bucurie a jocului, cu implicare emoţională şi cu o remarcabilă disponibilitate fizică şi spirituală. E o realizare a ansamblului, din care însă se distinge protagonistul, interpretul lui Kajtus – tânărul actor George Cocoş, a cărui evoluţie sigură, adecvată vârstei personajului şi acţiunilor sale magice, a convins şi a cucerit publicul. O notă aparte i se cuvine şi Beatricei Volbea, pentru scenele de dans, în care face cuplu bine sudat cu protagonistul.

Spectacolul de la „Luceafărul" are valoare de eveniment; un eveniment pe care îl datorăm colaborării acestei instituţii teatrale cu Institutul Cărţii din Cracovia şi cu Institutul Polonez din Bucureşti.

Ar fi trebuit ca această premieră să fi avut loc în 2012, cu prilejul „Anului Janusz Korczak". Motive de forţă majoră au dus la amânarea ei până în 2014. Este şi o premieră absolută în ceea ce priveşte caracterul de coproducţie al acestui spectacol, şi nu ezit să-i aduc aprecieri Oltiţei Cântec, directoarea artistică a „Luceafărului", care a avut iniţiativa şi coordonarea acestui reuşit proiect. Cu susţinerea XTB online trading.

Teatrul „Luceafărul" din Iaşi – Kajtus, vrăjitorul, dramatizare **de Konrad Dworakowski după romanul omonim al scriitorului polonez Janusz Korczak. Traducerea: Elena Larco. Spectacol realizat în colaborare cu Institutul Cărţii din Cracovia şi cu Institutul Polonez din Bucureşti. Regia: Konrad Dworakowski. Scenografia: Marika Wojciechowska. Muzica: Piotr Klimek. Coregrafia: Jacek Owczarek. Proiecţii video: Michal Zielony. Cu: George Cocoş, Beatrice Volbea, Liliana Mavriş-Vârlan, Aurelian Diaconu, Ionela Arvinte, Ionuţ Gânju, Ioana Iordache, Carmen Mihalache, Dumitru Georgescu, Cristina-Anca Ciubotaru (în video) şi copiii Ioan Trif (portret) şi Alex. Arvinte (voce). Cu susţinerea XTB online trading. Data premierei: 11 ianuarie 2014.**

Carmen MIHALACHE

Fluierul fermecat şi cântecul său vindecător

Teatrul de animaţie este un teritoriu al magiei încărcate de taine şi mistere, locul unde se întâmplă minuni. Poveştile, basmele care prind viaţă aici îi încântă pe copii şi le transmit, totodată, preţioase învăţături. Despre teatrul de păpuşi s-a spus că este un „loc vizitat de îngeri"; şi cui nu-i place să se bucure, din când în când, de compania etericelor făpturi? Păi, le place asta şi celor mici, şi celor mari – adulţii care-şi însoţesc copiii sau nepoţii la spectacole.

Am văzut o astfel de sală, plină ochi cu public de toate vârstele, la Teatrul „Arlechino" din Braşov, la premiera cu ***Fluierul fermecat***. O piesă despre puterea vindecătoare a muzicii, dar şi a iubirii, care transfigurează totul, scrisă de Sorin Lepa. Nu este un text cine ştie ce – e cam vetust ca mod de tratare –, dar tema rămâne una frumoasă şi generoasă. Iar spectacolul realizat de Adrian Găzdaru este unul curat, cursiv şi limpede. Numai că este cam domol, cuminte, cam prea serios, în dauna ludicului. Şi i-ar mai fi trebuit un plus de ritm. Câteva soluţii sunt interesante însă: mă refer la păpuşile care au acelaşi costum şi acelaşi chip cu actorii – interpreţi la vedere, dar şi mânuitori. Oamenii se pot transforma în păpuşi (e o trimitere, cred, la manipulare, la felul cum suntem jucaţi pe sfori de puternicii zilei), pentru ca, în final, după revelaţia produsă de iubire, să redevină făpturi umane.

Dar, să revenim la poveste. Ea ne spune că, undeva, într-o împărăţie, trăia o prinţesă atinsă de o boală grea – surzenia –, care o făcea nespus de tristă şi absentă la tot ce se petrecea în jurul ei. Împăratului i se spune că leacul pentru domniţă ar fi un anume cântecel, care-i va deschide auzul. Şi inima, după cum vom vedea. Cine va reuşi minunea, vindecând-o pe fată prin cântec, o va căpăta de soţie – aşa a promis împăratul, şi aşa se va şi întâmpla. În fine, se dă de ştire în regat, cum că se caută cântăreţul taumaturg. Dar Sfetnicul, înamorat de prinţesă, fiind el un personaj malefic, se ocupă de tot soiul de intrigi, supărat foc de indiferenţa fetei de împărat. Josnicul intrigant, cu gânduri de parvenire, nu va avea

câştig de cauză însă, pentru că adevărul şi binele vor ieşi biruitori, aşa cum ştim că se întâmplă în basme. Măcar acolo, că în viaţă... Cel care o va vindeca şi cuceri pe prinţesă cu fluierul său fermecat este – culmea! – un bărbat slut, găsit într-un fund de codru, unde trăia în sihăstrie. Numai că Urâtul, cum se numeşte personajul, era victima unui blestem, care se spulberă atunci când prinţesa îl sărută, el redevenind tânărul chipeş de odinioară. Şi totul se termină cu o nuntă ca-n poveşti!

Fluierul fermecat vrea să le deschidă copiilor ochii, să-i înveţe să privească dincolo de aparenţe, să preţuiască frumuseţea sufletească, bunătatea. Iar spectacolul braşovean izbuteşte să fie destul de convingător în această direcţie, Adrian Găzdaru punând accent pe mesajul piesei, pe claritatea acestuia. Cum el se află, ca regizor, la prima sa experienţă în teatrul de animaţie, unele neajunsuri erau inerente. Rămân însă notabile dăruirea şi profesionalismul echipei actoriceşti cu care a lucrat, toţi interpreţii susţinându-l fără preget. Şi am să-i amintesc aici pe toţi, în ordinea distribuţiei: Marius Stroe, Alexandru Dobrescu, Cecilia Negru (*Crainicul*, omniprezent, mişcându-se prin sală, printre spectatori, animând atmosfera), Petronela Rujan (*gingaşa domniţă* suferindă), Adrian Dobrescu, Dan Zorilă, Adrian Iuga. Cât despre scenografia semnată de Gelu Rîşca, pot să spun că a fost una funcţională, dar cam încărcată; un plus de inventivitate şi de stilizare n-ar fi stricat: dimpotrivă.

Teatrul „Arlechino" din Braşov – Fluierul fermecat **de Sorin Lepa. Regia: Adrian Găzdaru. Scenografia: Gelu Rîşca. Muzica: Cătălin Creţu. Cu: Marius Stroe (*Împăratul*), Alexandru Dobrescu (*Sfetnicul*), Cecilia Negru (*Crainicul*), Petronela Rujan (*Domniţa*), Adrian Dobrescu (*Urâtul*), Dan Zorilă (*Dascălul Do*), Adrian Iuga (*Labă de urs*). Data premierei: 8 decembrie 2013.**

Raluca TULBURE

Bunraku la Ploieşti

Ultima premieră a Teatrului pentru copii „Ciufulici“ din Ploieşti – **Dragonul** – reprezintă debutul regizoral pe o scenă profesionistă al Lilianei Gavrilescu. Actriţă a Teatrului de animaţie „Ţăndărică“, cadru didactic la UNATC, la secţia „Arta mânuitorului de păpuşi şi marionete“, „voce“ de radio şi în filme de desene animate, Liliana Gavrilescu a mai „exersat“ regia la diversele examene din facultate; ultimul dintre ele – *Uşa* –, prezentat în cadrul Festivalului internaţional al teatrelor de animaţie „Bucurii pentru copii. Spectacole de colecţie“ din 2013, a fost extrem de apreciat de către juriu şi critica de specialitate. Liliana Gavrilescu dovedeşte cu fiecare apariţie – fie în calitate de actriţă, fie în cea de profesor şi, mai nou, în cea de regizor – o pasiune infinită pentru ceea ce face, o grijă pentru detaliu, o îndemânare în a „citi“ şi „decupa“ poveştile pe care vrea să ni le împărtăşească.

Dragonul este o „prelungire“ a unui examen mai vechi, dar analiza este aici mai profundă, mai elaborată, mult îmbogăţită. Este un spectacol de tip Bunraku, măştile şi păpuşile teatrului tradiţional japonez fiindu-i sursa de inspiraţie.

Pentru a înţelege mai bine semnificaţiile spectacolului, am să încerc să sintetizez „ce înseamnă Bunraku“, această formă de teatru de animaţie ce a apărut în 1864, la Osaka. Păpuşile au dimensiuni între 1,30 şi 1,50 metri, fiind mânuite de mai mulţi păpuşari. De obicei, un păpuşar principal, numit *omozukai*, mânuieşte mâna dreaptă şi capul, al doilea, *hidarizukai*, mânuieşte mâna stângă, iar un al treilea, *ashizukai*, picioarele. Alături de păpuşari, în spectacolele tradiţionale apare un povestitor care recită textele, *tayu,* acompaniat de un corp de instrumentişti care cântă la *shamisen,* un instrument tradiţional japonez.

În spectacolul *Dragonul*, Liliana Gavrilescu s-a dovedit o bună cunoscătoare a tehnicii Bunraku, păstrând o mare parte din schema tradiţională. Povestea este una care are ca mesaje esenţiale o serie de valori ale umanităţii – iubirea, loialitatea, onoarea –, care trebuie să ne însoţească în orice vremuri, fiind eterne. Trama este dată de vrăjitorul Karura, care prin puterea magiei negre, invidios pe armonia din familia luptătorului Tahiro, decide să se răzbune: îl răpeşte pe Aki, fiul lui Tahiro, şi-l transformă în dragon, iar lui Komiko, soţia lui, îi ia frumuseţea. Pentru a-i salva pe cei doi, Tahiro porneşte într-o călătorie iniţiatică spre Lumea de Dincolo, ajutat de maestrul Tengu. Pe drumul lung pe care îl are de străbătut, primeşte o sabie fermecată, cu care îi învinge pe demonii ce-l ţineau prizonier pe fiul său şi, astfel, rupe vraja: Aki redevine băieţelul vesel şi jucăuş, iar Komiko – femeia frumoasă şi atât de invidiată altădată.

Trebuie remarcată, în primul rând, eleganţa şi delicateţea punerii în scenă. Decorul este minimalist, dar interesant, amintindu-mi de lucrul cu traforajul din copilărie, de dantelăria din lemn pe care o făceam la şcoală. Păpuşile, care şi ele se datorează lui Mihai Androne, sunt expresive, colorate, încadrându-se schemei tradiţionale.

Cel mai important atu al spectacolului este calitatea mânuirii. Nu este deloc uşor să dai viaţă unor păpuşi de tip Bunraku: ai nevoie de talent, îndemânare, concentrare, coordonare. Liliana Gavrilescu este ea însăşi o mânuitoare de excepţie şi se simte că a lucrat la amănunt, la nuanţă, cu actorii. Păpuşile au atitudine, au

gingăşie, se mişcă asemenea nouă. Azi, când, în multe spectacole de animaţie, păpuşa/marioneta este un simplu accesoriu, ce traversează scena sau este un pretext, lecţia de mânuire de la Ploieşti nu poate decât să ne impresioneze şi să ne bucure. Poate fi o pledoarie pentru cei care cred că modernitatea, folosirea cuceririlor tehnice, înseamnă renunţarea sau simplificarea până la dispariţie a tradiţiei sau a specificităţii teatrului de păpuşi. Aici trebuie amintiţi toţi cei opt actori care fac ca personajele grele, complicate, să aibă suflet: Mihaela Rus, Georgiana Dinescu, Daniela Ruxandra Mihai, Ana-Maria Orbean, Lizica Sterea, Alina Medoia, Lucian Orbean, Nelu Neagoe, Paul Niculae.

Spectacolul are câteva momente bine realizate din punctul de vedere al imaginii, cum ar fi: scenele de luptă, dansul cu steaguri (specific teatrului japonez şi chinezesc) sau apariţia dragonului mare, mânuit de toţi cei opt actori, care execută un „balet" dificil, spectaculos şi bine mânuit. Ce mi s-a părut a fi din alt spectacol este animaţia digitală – mai ales apariţia dragonului –, care rupe tabloul filigranat al montării. Dacă se rămânea la nivelul umbrelor, folosite la început, era mult mai bine. De asemenea, şi apariţia demonilor e tratată în aceeaşi cheie.

Muzica semnată de Marin Fagu se încadrează în atmosferă.

Dragonul este un examen pentru trupa Teatrului pentru Copii din Ploieşti, dar şi o lecţie de mânuire, o pledoarie pentru păstrarea tradiţiei, o încercare de a-l familiariza pe copilul de azi cu o formă veche de artă, de a-i insufla nişte precepte morale etern valabile.

Teatrul pentru copii „Ciufulici", Ploieşti – Dragonul. **Scenariul şi regia: Liliana Gavrilescu. Scenografia: Mihai Androne. Compoziţia şi ilustraţia muzicală: Marin Fagu. Animaţia digitală şi efectele speciale: Lucian Băbeanu. Cu: Mihaela Rus, Georgiana Dinescu, Daniela Ruxandra Mihai, Ana-Maria Orbean, Lizica Sterea, Alina Medoia, Lucian Orbean, Nelu Neagoe, Paul Niculae. Data premierei: 22 ianuarie 2014.**

Annemary ZIEGLER şi Corina DRAGOMIR

Anca MOCANU

Aventurile unei fetițe cât un deget

La început de an 2014, Teatrul „Excelsior" ne invită să fim martori la aventurile unei fetiţe delicate, care s-a născut, printr-o minune, dintr-o floare de nufăr. Adaptat şi regizat de Aurel Mitran după basmul lui H. C Andersen, ***Degeţica*** este un spectacol în care miracolul păstrează mirosul şi culoarea poveştilor copilăriei. Micuţă şi plăpândă, dar mai ales curajoasă, *Degeţica* (Corina Dragomir) învaţă, ca noi toţi, ce înseamnă dragostea şi prietenia, dar mai ales pericolul, şi cum să se descurce în situaţiile primejdioase în care viaţa o aruncă. Montarea lui Aurel Mitran este una plină de culoare (costumele minunate sunt semnate de Ştefan Pârvulescu) şi de muzică (Jolt Kerestely), pe lângă textul prelucrat modern şi plin de învăţăminte, transpus scenic cu măiestrie de actorii Teatrului „Excelsior". *Povestitorul* (Ciprian Cojenel) îşi convinge publicul să-l însoţească în lumea unde speranţa nu moare, pentru că dorinţele se împlinesc mereu. Scenografia inspirată redă sugestiv fiecare moment al acţiunii (pământul, lumea subterană, văzduhul florilor care au captat toate culorile lumii). Aici, culoarea construieşte şi dă expresivitate spaţiului mirific al basmului, sugerează şi amplifică. Încet-încet, începem s-o cunoaştem pe micuţă, să-i cunoaştem prietenii, să înţelegem intriga.

Lanţul prieteniei din jurul eroinei, care fuge de căsătoria cu Broscoiul Junior, este format din *Buburuza* delicată (Veronica Popescu), *Libelula* „aeriană" (Oana Tofan) şi *Fluturel* cel protector (Stelian Milu), înfăţişaţi cu amuzament de către tinerii actori. Bogdan Niţă (*Domnul Broscoi*), costumat în verdele lui de brotac, care pare că-l face mai cântăreţ şi mai energic, dansează şi se bucură de planul său

„brotăcesc". Marian Rădulescu pretinde (în *Domnul Şobol*) mâna unei făpturi delicate ca *Degeţica*, orbit de răutatea de a o lipsi pentru totdeauna de lumina soarelui. Cum prietenul la nevoie se cunoaşte, *Rândunica* (Mihaela Coveşeanu) dejoacă planul lui Şobol şi al Şoricuţei, iar *Degeţica* e purtată spre Tărâmul Luminii, unde-şi întâlneşte *Prinţul* (Ovidiu Uşvat). Cucerit de frumuseţea micuţei, acesta îi dă aripi, să zboare în Tărâmul Minunilor şi Imaginaţiei. *Mama iubitoare* e interpretată cu blândeţe de Annemary Ziegler, care îi dă viaţă şi *Mătuşii Şoarece* – o apariţie într-adevăr reuşită şi de neuitat. Regăsirea Degeţicăi cu cei dragi e dulce, iar în final toţi cântă într-un cor, bucuroşi: „Acum basmul s-a sfârşit./ Zău, n-a mai rămas nimica!/ De vreodată-ţi va fi greu,/ N-o uita pe Degeţica!"

Spectacolul lui Aurel Mitran e plin de sensibilitate, optimism şi cântec. Privit cu ochiul adultului, pot spune că spectatorul e prins „în plasă" şi somat să-şi pună întrebări, eventual să-şi formuleze răspunsuri. Portretele eroilor sunt – dacă le privim mai atent – ferestre deschise către lumea interioară, cel mai adesea pendulând între speranţă şi deznădejde. Însă copilul din noi niciodată nu deznădăjduieşte: el crede în minunile lumii poveştilor.

Să nu uităm să mai fim copii. Încă o zi. Mergeţi la *Degeţica*!

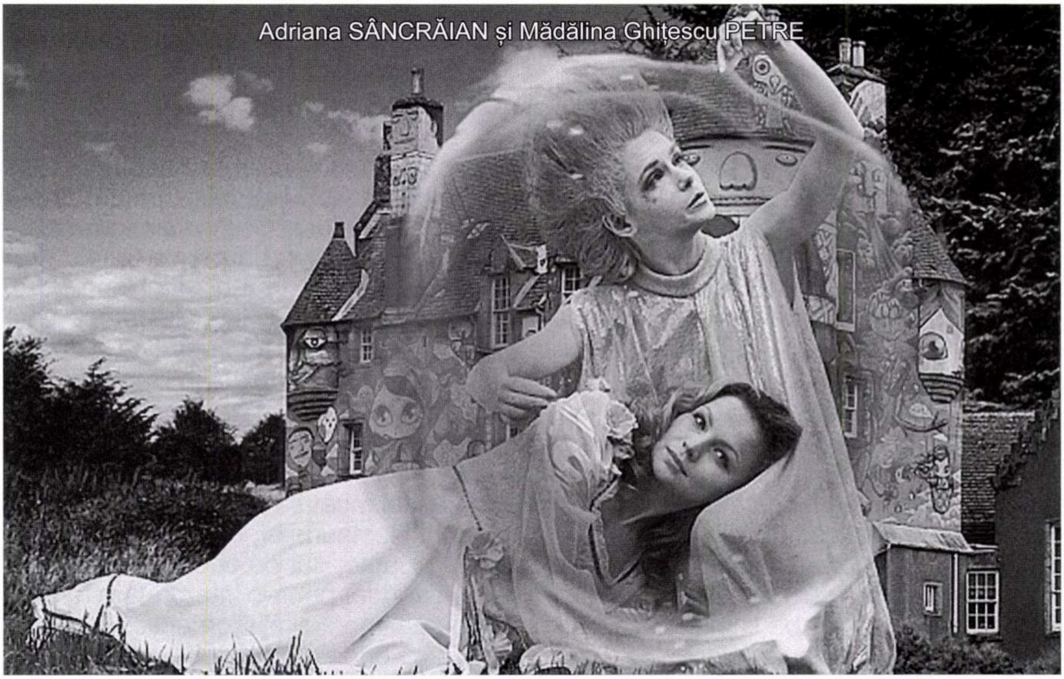
Teatrul „Excelsior" – Degeţica, **după H. C. Andersen. Adaptarea şi regia: Aurel Mitran. Scenografia: Ştefan Pârvulescu. Muzica originală: Jolt Kerestely. Asistenţa de regie: Annemary Ziegler. Cu: Corina Dragomir (*Degeţica*), Annemary Ziegler (*Mama Degeţicăi; Mătuşa Şoarece*), Ciprian Cojenel (*Povestitorul*), Veronica Popescu (*Buburuza*), Oana Tofan (*Libelula*), Stelian Milu (*Fluturel*), Bogdan Niţă (*Domnul Broscoi*), Marian Rădulescu (*Domnul Şobol*), Mihaela Coveşeanu (*Rândunica*) şi Ovidiu Uşvat (*Prinţul*). Data reprezentaţiei: 30 ianuarie 2014.**

Ion JURCA ROVINA

În mirajul basmului

„Un basm povestit de mama pe la 1840" – notează Petre Ispirescu în subsolul basmului ***Sarea în bucate*** –, adică pe când autorul avea zece ani. L-a scris însă în 1884, după ce îşi câştigase notorietatea ca povestitor şi culegător de legende şi basme româneşti. O *băsmuire* moralicească pentru urechile copilului, dar şi ale părintelui care pofteşte cu o asupra de măsură dragoste de la odraslele sale. Ambiţia împăratului. care le cere celor trei fete să-l desfete, una mai presus de alta, în cuvinte şi metafore, cu iubirea lor a circulat în poveste şi pe la noi, nu doar la curtea Regelui Lear. Numai că împăratul nostru se vindecă în finalul fericit al basmului, regăsindu-şi fiica şi, odată cu ea, învăţătura despre *sarea în bucate.*

Trecerea, însă, de la scurta şi trista poveste cu fata cea mai mică la vizualizarea întâmplărilor prin care ea a răzbătut presupune, desigur, inventivitate. Calitate pe care actriţa Mirela Puia o are şi o cultivă cu profesionism, în calitatea ei de regizoare, cu o serie de alte montări pentru copii (*Albă ca Zăpada, Cenuşăreasa, Pinocchio, Jucăriile vesele, Kiki şi Bozo*). În adaptarea după *Sarea în bucate,* în premieră la Teatrul Naţional din Timişoara, ea reuşeşte să dea basmului un farmec special de imagine reală şi de proiecţie într-un imaginar de factură onirică. Personajelor din poveste li se alătură altele, născute din cele trei metafore ale iubirii



Adriana SÂNCRĂIAN şi Mădălina Ghiţescu PETRE

fetelor, numite Lacrima de sare, Fata de miere şi Omul de zahăr. În călătoria Mariei apare mereu, ca o pavăză, Lacrima de sare, care preia şi firul povestirii: dar şi celelalte două se furişează sporadic, pentru a-i zădărnici drumul. Acestea sunt personajele care sporesc fantasticul poveştii, fiind jucate cu multă fantezie şi naturaleţe tinerească de Adriana Sâncrăian (Maria) şi Mădălina Ghiţescu Petre (*Lacrima de sare*), cu ponderea principală în spectacol, sau de *Fata de miere* (Mălina Manovici) şi *Raul Bastean* (Omul de sare).

Ca transfigurare în lumea basmului, deosebită este picturalitatea tablourilor şi chiar a costumelor imaginate şi create de Krisztina Nagy, fascinaţia întregii scenografii fiind esenţială pentru micul spectator. În scenele de la palate, personaje realist conturate, în registru comic, stârnind mai ales râsul celor mari, aduc Laura Avarvari (o veritabilă *Chelăreasă*), Adrian Jivan (*Bucătarul nervos*), Claudiu Dogaru, Luminiţa Tulgara, Nicolae Pârvulescu, interpretele celorlalte două surori – Ana-Maria Pandele şi Iuliana Crăescu – ori, ca să încheiem precum în basm, interpretul *mirelui*, Angelo Duciuc. Vivacitatea unor momente integrate în poveste este întreţinută de reprizele coregrafice, eficient pregătite de Tunde Cári-Baczó, şi de muzica lui Sebastian Hamburger, antrenantă, dar cu o notă peste vârsta de ascultare.

Frumos spectacol, inspirată *băsmuire*, cu sala Naţionalului ticsită de spectatori mici şi mari! Dovadă că mirajul basmelor noastre nu s-a risipit.

Teatrul Naţional din Timişoara – Sarea în bucate, **după Petre Ispirescu. Regia: Mirela Puia. Scenografia: Krisztina Nagy. Muzica: Sebastian Hamburger. Coregrafia: Tunde Cári-Baczó. Video design: Lucian Matei. Asistent costume: Monica Grand. Distribuţia: Adriana Sâncrăian (*Maria*), Mădălina Ghiţescu-Petre (*Lacrima de sare*), Luminiţa Tulgara (*Împărăteasa*), Claudiu Dogaru (*Împăratul*), Laura Avarvari (*Chelăreasa*), Adrian Jivan (*Bucătarul nervos*), Mălina Manovici (*Fata de miere*), Raul Bastean (*Omul de zahăr*), Ana-Maria Pandele (*Cătălina*), Iuliana Crăescu (*Ileana*), Nicolae Pârvulescu (*Negură Împărat*), Angelo Duciuc (*Fiul de împărat*), Ştefan Roman (*Un oştean*). Data premierei: 28 noiembrie 2013.**

Adrian MIHALACHE

Dilema unui tânăr gay

Mike Bartlett este un tânăr dramaturg britanic (33 de ani) care se bucură de mult succes, ajungând repede, de la Royal Court Theatre (teatru-incubator pentru tinere talente), la Royal National Theatre, chiar în sala Olivier. Piesa *Cock* a avut premiera absolută la Royal Court, în 2009, iar, în 2010, a primit Premiul „Laurence Olivier". Ea se joacă acum la Teatrul Act din Bucureşti, cu titlul ***Cockoşi***, în regia lui Horia Suru, care semnează şi traducerea textului. Alegerea piesei este inspirată, deoarece este scrisă cu nerv, cu vervă, dar şi cu sensibilitate. Tema este relaţia homoerotică şi dificultatea de a ieşi din ea. Este interesant cum a fost tratat acest subiect în literatura dramatică, în funcţie de cultura dominantă a fiecărei epoci. Shakespeare nu doar că nu trebuia să-şi ia precauţii, având în vedere că, în perioada elisabetană, homosexualitatea era privită cu îngăduinţă şi chiar cu simpatie, dar folosea cu abilitate restricţia ca rolurile feminine să fie jucate de băieţi în travesti, astfel încât să potenţeze ambiguitatea relaţiei. După redeschiderea teatrelor, în timpul Restauraţiei, dramaturgi precum Congreve şi Vanbrugh au propus piese extrem de picante, dar de orientare hetero. În Franţa, s-ar putea găsi unele elemente la Molière, dar doar printr-o interpretare forţată. A venit apoi vremea badinajului lui Marivaux şi a sentimentalităţii romantice, care nu lăsau loc pentru insinuări pidosnice. Un dramaturg cu orientare homosexuală afişată, ca Oscar Wilde, iar, mai târziu, altul mai discret, W. S. Maugham, au separat net demersul lor dramaturgic de preferinţele lor intime. Tennessee Williams s-a mulţumit să se pună pe el însuşi în scenă, prin intermediul eroinelor lui fascinante. Henry de Montherlant a fost mai îndrăzneţ în piesa *Oraşul al cărui prinţ este un copil*, în care punea în scenă atracţia exercitată de un elev asupra profesorului său, într-o şcoală catolică. Când a venit vremea toleranţei, tensiunile acumulate au răbufnit, iar SIDA n-a făcut decât să complice situaţia, adăugând o notă tragică. Ca urmare, am avut parte de piese încrâncenate, ca *Îngeri în America* a lui Tony Kushner. Astăzi, când comunitatea gay se bucură de toate drepturile, inclusiv de dreptul la imagine, când persoane de acelaşi sex se pot căsători şi pot recurge la procreaţia asistată medical, tonul dramaturgilor preocupaţi de fenomen s-a relaxat, ba chiar a devenit ironic. Acest fapt rezultă din demersul autorului şi actorului Guillaume Gallien, discutat într-un alt articol din acest număr, ca şi din piesa de care ne ocupăm aici.

Doi băieţi se iubesc sincer şi total, dar unul dintre ei se simte atras de o femeie şi vrea să-şi schimbe opţiunea iniţială. Partenerul său, dar şi tatăl acestuia, care s-a resemnat să „consimtă" la relaţia celor doi, îl somează să se declare: este gay, sau este hetero? Băiatul aflat în dilemă refuză o asemenea opţiune, pentru că el se află într-un spaţiu vag şi destul de larg, aflat între polul masculin şi cel feminin. El nu vrea să opteze între două identităţi generice, ci între relaţia cu *această* fată şi relaţia cu *acest* partener. Până la urmă băieţii rămân împreună, iar tata, se pare, se combină cu fata. Personal, aş fi preferat ca partenerul trădat să se decidă să cucerească, el, fata, lăsându-l pe indecis cu dilema lui. Situaţia ar fi fost similară cu cea din *Act veneţian*, unde soţul înşelat începe cu amantul un proiect comun, părăsind-o amândoi pe Alta în ceea ce în Veneţia se numeşte, *acqua alta*. Deşi deznodământul nu este bine motivat, piesa rămâne interesantă, vioaie şi spirituală.

Traducerea lui Horia Suru este fluentă, bună, cu excepţia faptului că e prea mult presărată cu expresia „îmi pare rău". Se ştie că englezul face abuz de „I am sorry", dar acesta este doar un tic, care în original trece uşor, dar, în traducere,

Vlad NEMEŞ, Rareş Florin STOICA şi Fulvia FOLOSEA

Foto: Bogdan Bobocescu şi Ionuţ Comşa

devine puţin cam insistent. Ca regizor, Horia Suru a asigurat un ritm excelent, a scos în evidenţă replicile de efect şi a ştiut cum să facă personajele să interacţioneze în jocul non-verbal, astfel încât să se menţină la egală distanţă între reţinerea pudibondă şi contactul corporal inestetic. Steliana Ştefănescu a construit un decor ingenios şi perfect adecvat. Spaţiul este delimitat de o reţea fină, rezultând un fel de colivie care închide personajele în situaţie. Intrările şi ieşirile se fac printr-o pasarelă cu cabluri flexibile, ceea ce sugerează incertitudinea şi dezechilibrul. Tinerii actori sunt ataşanţi şi interesanţi. Vlad Nemeş, partenerul pe cale să fie abandonat, construieşte rolul din atitudini şi mişcări caracteristice membrilor comunităţii gay, ceea ce nu e deloc rău, doar puţin cam previzibil. Steliana Ştefănescu are latura voluntară de Julietă (în fond, Julieta este cea care îl fereşte pe Romeo de mrejele pe care i le întinde Mercutio), este mai mult decât o „fată bună“, are farmec, dar şi fermitate. Credem, însă, că interpretarea ei ar fi trebuit îmbogăţită cu nuanţe şi detalii, astfel încât să fie mai puţin schematică. Ionel Mihăilescu este excelent în rolul tatălui înţelegător, care întinde mâna noii generaţii, fără a-şi impune propriile valori. Dar contrastul dintre experienţa lui şi a celorlalţi se simte ca un dezechilibru în spectacol. L-am lăsat la urmă pe cel mai important din distribuţie, pe Rareş Florin Stoica. Tânărul actor este o revelaţie. Fără gesticulaţie exagerată, sugerează energie mocnită. Atitudinile lui corporale sunt expresive chiar în absenţa mişcării. Ştie să-şi stăpânească mâinile, fără să le înţepenească. Expresia facială este mereu schimbătoare, dar controlată. Ochii îi strălucesc, obrajii îi vibrează. Costumaţia îl ajută, dar el este cel care ştie să se ajute de ea.

Nu pot să închei fără să citez una dintre cele mai bune replici din piesă: „e mai bine să faci dragoste cu o femeie, pentru că te face să te simţi mai inteligent“.

Teatrul Act din Bucureşti – Cockoşi **de Mike Bartlett. Traducerea şi regia: Horia Suru. Scenografia: Steliana Ştefănescu. Distribuţia: Rareş Florin Stoica, Fulvia Folosea, Vlad Nemeş şi Ionel Mihăilescu. Data premierei: 5 februarie 2014.**

Nicolae HAVRILIUC

Omul, un relief cu centrele energetice în mişcare

Spuneam într-un comentariu la „Undercloud“ (Festival zonal de Teatru Independent, desfăşurat la sfârşit de august 2013), în *Teatrul azi*, nr. 11–12/2013, că, din motive lesne de înţeles (suprapuneri fireşti în programarea unor spectacole din Festival), a trebuit să renunţ la vizionarea spectacolului ***LSD Theatre Show***, dar că-l voi vedea într-una dintre magicele seri de la Godot Cafe-Teatru. (Dorinţa întâlnirii cu acest spectacol devenise obsesivă, mai ales că, între timp, îl văzusem pe Matei Chioariu, unul dintre interpreţi, în *Adam şi Eva* după Liviu Rebreanu, regia Alexander Hausvater, Teatrul Naţional Timişoara, prezent în FNT 2013.) Iată că dorinţa mi s-a împlinit, într-o seară de la sfârşitul lui noiembrie 2013, la Godot Cafe-Teatru, iar impresia a fost de a fi asistat la un spectacol deosebit ca rezonanţă dramatică şi plăcut vederii şi auzului, datorită numai şi numai interpreţilor!

L(aughing)*S*(eeking)*D*(reaming) *Theatre Show* (sau, pe româneşte: Râzând, Căutând, Visând într-un Show de Teatru) desfăşoară un dialog (în felul unei spovedanii) între un El şi o Ea, Adam şi Eva creştini, conştienţi de noul lor păcat. Înaintarea în cunoaştere (nesocotind Biblia) a fost o excursie plătită scump, pe un teritoriu ce nu a îmblânzit necunoscutul, ci l-a măcinat pe temerar, iluzionându-l în biruitor. Şi atunci, în puterea ce a mai rămas, se apelează la „convergenţa armoniilor“, ca la o speranţă, posibilă şi probabilă, să înnoade un nou fir de viaţă. Căci stă în firea Universului să-şi hrănească eternul din fiinţa omului, reînnoită mereu şi mereu. („*Dar piară oamenii cu toţi/ S-ar naşte iarăşi oameni*“ – glăsuieşte Eminescu, în registrul său de gândire, pur şi simplu.) Spectacolul lui Horia Suru aminteşte de ceea ce numea Camil Petrescu, în *Modalitatea estetică a teatrului* (concluziile „aporetice“ sunt repere pentru „quidditatea reprezentării dramatice“) „liberul exerciţiu teatral al omului actor“. Potrivit textului lui Christopher Durang, *L*(ive)*S*(ound) *D*(esign) *Theatre Show*, trăirea omului actor, se face pe viu (energic şi activ), în sunet şi imagine, adică sinestezic, prin îngemănare şi răspunsuri reciproce. („*Ca nişte lungi ecouri unite-ndepărtare/ într-un acord în care mari taine se ascund*“ – dacă ar trebui să dăm crezare sugestiei lui Baudelaire.) În desfăşurarea jocului, interpreţii aproape că nu au nevoie de decor (deşi Marian Văsii le oferă un fundal drept punct de sprijin) şi nici de prea multă costumaţie (dar pentru decenţa jocului este aşezat ceva pe ei): Isabela Neamţu şi Matei Chioariu se au doar pe ei, naturali, în fluxul rostirii şi, mai ales, echilibrând forţa de concentrare ce le schimbă înfăţişarea proprie (trecând de la „privat“ spre „ludic“), prin esenţializări pe traseul jocului. Cei doi coboară desculţi în sală şi aleargă printre mese şi spectatori, precum doi copii (ceva mai mari) pe nisipul încins, la orele de amurg ale unui colţ de natură. Şi, pentru că sunt copii ceva mai mari, el poartă nişte pantaloni scurţi (*corti corto*), nu tip şpilhozen, ci blue-jeans zdrenţuiţi, iar ea poartă o rochie strălucitoare de seară, spre a-i marca linia feminităţii, dar cu părul despletit în vânt. Povestea despre viaţă şi de ce „e foarte complicat să funcţionezi“ alimentează dramaticul acestui spectacol-eseu pe tema: omul ca sursă a propriei existenţe.

Intrarea personajelor în relaţie, ca două fiinţe necunoscute între ele, porneşte de la un fapt banal. Ea, aflată într-un supermarket, vrea să privească o conservă de ton (probabil s-o cumpere), dar este împiedicată de şederea greoaie a unui El (probabil apăsat de gânduri despre viaţă, din punctul său de vedere), ce-i barează

Matei CHIOARIU şi Isabela NEAMŢU

accesul la raft; şi, de aici, se dezlănţuie un şir întreg de iritări, atitudini şi mărturisiri despre fiinţa din apropiere. Exerciţiile de privire în cotidian devin repere pentru precipitatele mărturisiri ce antrenează personajul feminin. Numai că regia evită monotonia (având în atenţie faptul că şi iluzia scenică, şi iluzia realităţii înconjurătoare, sunt expresive prin comunicare verbală) şi recurge la clamarea discursului (prin separarea eului personajului feminin de eul actriţei), punând actriţa să întrebe sala dacă se simte bine în prezenţa ei. Întrebarea creează reacţii diferite în interioritatea masculină şi interioritatea feminină a sălii. Spre a se echilibra impresiile, personajul feminin dispare pentru un timp din scenă şi apare personajul masculin. Acesta, accentuând pe înţelesul că gesturile violente ale semenilor pot modifica mult din comportamentul celuilalt (expozeul său despre homosexualitate pare să vizeze cauza în „neprihănitele“ violenţe psihice; cineva din sală definea homosexualitatea prin starea de animalitate în desfrâu sau cearta cu sine a hormonilor scăpaţi de sub controlul raţiunii; însă, prin punerea lor în echilibru, respectivul individ-gazdă poate ieşi din cercul iluzionar al forţei ce subminează), îşi face „mea culpa“ şi acuză gestul său bolovănos de a împiedica accesul ei la cutia conservei din ton, ceea ce în ultimă instanţă a dus la învinovăţirea ambilor. Antrenând publicul sălii prin răspunsuri adecvate privind posibilitatea evitării incidentului, personajul masculin propune, drept soluţie în studiu, nevoia de corelare a stărilor prin schimbarea gândurilor din mers.

Fără a absolutiza contopirea între text şi firescul de joc al actorilor, regia lui Horia Suru, destoinică în trasarea direcţiei de joc, pare a se aşeza la o parte, ca să-i privească admirativ (după ce i-a provocat) pe Isabela Neamţu şi Matei Chioariu (între *mascherina* şi *mascherone*), cuceritori prin virtuţile scenice în acest „theatre show“ de bună calitate.

Godot Cafe-Teatru – LSD Theatre Show **de Christopher Durang. Regia: Horia Suru. Scenografia: Marian Văsii. Live sound design: Rufi. Cu: Isabela Neamţu şi Matei Chioariu. Data reprezentaţiei: 22 noiembrie 2013.**

Oana MEDREA

O piesă „între genuri"

Spectacolul ***Două liniuţe*** a avut premiera pe 10 ianuarie, la Godot Cafe-Teatru, şi este cea mai recentă piesă scrisă de Lia Bugnar, unul dintre cei mai productivi regizori-dramaturgi români ai momentului. Deşi textul completează suita poveştilor despre relativitatea şi dualitatea sexelor, scrise de autoare în ultimii ani (*O piesă deşănţată, Noi 4, Masculin/Feminin, Matrimoniale*), texte care prefigurează o adevărată „ars poetica" a autoarei, *Două liniuţe* este un caz special, fiind concepută pe fondul campaniei lansate de „Cercul fetelor deştepte" – o platformă dedicată informării corecte cu privire opţiunile contraceptive pentru femei, creată ca urmare a statisticilor îngrijorătoare legate de problema avortului. Aşadar, o piesă-manifest; iar când scrii pentru a adresa un mesaj clar ţintit, riscul de a derapa spre ilustrativism şi de a le provoca încordare receptorilor este unul ridicat. Şi totuşi, chiar şi dintr-un asemenea subiect, o minte inteligentă se dovedeşte a fi capabilă de a inventa o comedie bună – în sensul unei copleşitoare vecinătăţi cu drama cea mai amară.

Două liniuţe este, de fapt, o piesă *între genuri*, din perspectivă dramaturgică, dar şi din perspectiva mesajului şi a personajelor pe care le propune. Două cupluri – Robert plus Crina, aflaţi la prima lor întâlnire din realitate (până atunci corespondaseră virtual, timp de doi ani), şi Tavi plus Cami, un cuplu foarte tânăr, care trăieşte din senzaţii tari – traversează câteva etape ale relaţiei lor, pe o bancă. Marius Manole, în rolul lui *Robert* (băiatul bun, cu un trecut compromiţător, care generează, spre final, o răsturnare de situaţie ca în filme), compune, cu carismă şi subtilitate, amestecul de timiditate şi sensibilitate din acest personaj, condamnabil doar în aparenţă. Medeea Marinescu transmite cu precizie coordonatele personajului ei (*Crina*, adolescenta olimpică la matematică), reuşind să redea ingenuitatea şi rafinamentul unei fete bine educate (fără experienţă, dar măcinată de curiozităţi), fără să folosească trucuri din recuzita artificiilor de expresivitate, punând în joc farmecul şi candoarea ei inconfundabile. Anghel Damian şi Irina Antonie, proaspăt-absolvenţi ai Universităţii de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale", se fac remarcaţi în abordarea partiturilor lor destul de consistente. Anghel Damian reuşeşte să fie comic în rolul lui *Tavi*, un alt personaj plin de contraste, care, de sub costumul de motociclist şi alura de superficial, emite semnale ferme şi înţelepte pentru a-i trezi conştiinţa „contraceptivă" prietenei sale, Cami. Irina Antonie o joacă pe *Cami*, personajul care se încadrează în profilul feminin pe care îl vizează iniţiativa celor de la „Cercul fetelor deştepte" şi piesa Liei Bugnar, implicit: femeia neglijentă şi inconştientă, care se supune unor repetate întreruperi de sarcină, doar pentru că a omis să acorde atenţie mijloacelor de prevenţie şi care aşteaptă cu înfrigurare ca testul de sarcină să nu indice „două liniuţe". Chiar dacă personajul Cami are în fişa tehnică o doză de neverosimil („Băi Cami, cum să faci 16 avorturi până la 20 de ani, băi Cami?!" – o mustră Tavi, cu o atitudine comic-înţeleaptă), Irina Antonie reuşeşte să prindă o crustă de personaj comic, prin expresiile aberante pe care le repetă cu încăpăţânare, ca pe un refren (amintind de stereotipiile personajelor lui Teodor Mazilu) şi prin cuplul pe care îl formează cu „singurul ei gând", întruchipat, la propriu (!) de Istvan Teglaş, care îşi interpretează, savuros, drama de a fi „gândul unic" al cuiva.

Acestui personaj abstract jucat de Istvan Teglaş i se alătură şi alte personaje-*obiect*, inventate de Lia Bugnar ca un fel de martori interiori ai întâmplărilor prin care trec cele două cupluri, naratori care descriu o adevărată anatomie a cuvintelor nerostite (dar atât de savuroase!), transcriu cu voce tare senzaţiile cele mai intime ale personajelor-*oameni* şi, uneori, chiar raţionează în locul lor. Astfel, Istvan Teglaş mai are de jucat şi partitura Prezervativului pe care Robert l-a uitat în portofel de câţiva ani, tot amânând ocazia să-l folosească, şi se lamentează îngrozitor la perspectiva pierderii termenului său de valabilitate. Irina Antonie este *Rochia* pe care Crina a cumpărat-o special de la Paris, din banii câştigaţi la olimpiadă, „pentru o ocazie specială". Partitura Irinei Antonie este una neaşteptat de ofertantă, prin accesele de revoltă absolut hilare prin care Rochia sancţionează toate micile minciuni nevinovate pe care Crina i le spune lui Robert. Banca pe care cele două cupluri îşi consumă dramele devine, în imaginaţia extrem de ludică a Liei Bugnar, un prodigios *raisonneur* al piesei şi chiar mai mult decât atât: un adevărat specialist în a anticipa durata poveştii dintre un *el* şi o *ea*, printr-o o simplă scanare a parametrilor lor fiziologici din momentul întâlnirii.

Spectacolul *Două liniuţe* este un amestec de poezie şi realism. Textul Liei Bugnar are şi imperfecţiuni: pe alocuri este siropos şi neverosimil (uneori Banca abuzează de statutul ei respectabil şi exagerează cu întinderea poveştilor; unele situaţii nu sunt introduse neapărat justificat în structura dramatică); teza (aflată în legătură cu campania mai sus menţionată) a înghiţit, pe alocuri, din resorturile dezvoltării „organice" a textului. Şi, cu toate acestea, Lia Bugnar, împreună cu echipa ei de actori, a reuşit din nou să plăsmuiască un text cu variaţiuni comic-dramatice, cu pasaje de profunzime dusă, uneori, până la destabilizarea zonei de confort personal, cu interogaţii formulate cu inteligenţă şi mult umor, cu schimbări de macaz pe gustul spectatorului de secol XXI, cu ritmicitate intensă, cu oameni care ne seamănă psihologic atât de mult.

Oana MEDREA

Variaţiuni la „Grădina Carpaţilor"

Radu Iacoban şi Tudor Aron Istodor, doi actori tineri şi foarte activi în peisajul independenţilor, care s-au întâlnit până acum de nenumărate ori în spectacolele de la Green Hours şi Godot Cafe-Teatru, s-au unit „în cuget şi-n simţiri" pentru a ne invita într-o excursie prin „grădina noastră carpatică". Textul scris de actorul Radu Iacoban este o replică incisivă la sloganul de promovare a „brandului turistic" al României, lansat cu câţiva ani în urmă: „Explore the Carpathian garden" („exploraţi Grădina Carpaţilor"). Spectacolul, care a avut premiera pe 10 ianuarie, evoluează pe paralelismul satiric dintre România ca destinaţie de vacanţă paradiziacă, unică în lume, şi România socială, unde roadele rele cresc necontenit.

Şi, pentru că orice poveste bine spusă începe cu „A fost odată...", suntem anesteziaţi mai întâi printr-o scurtă introducere: imagini paradiziace alunecă prin faţa pupilelor noastre micşorate de emoţie, în legănarea dulcii *Rapsodii* enesciene *nr. 1*, alcătuind o călătorie virtuală pe tărâmul românesc, prezentat în toată bogăţia sa de ape limpezi şi munţi îmbelşugaţi. „Staţi liniştiţi" – pare să spună Radu Iacoban: „asta nu-i decât coperta". Premisa textului său, ***Carpathian garden***, pare a fi o întrebare justă: Cum se face că grădina asta mare şi frumoasă rabdă atâţia impostori şi incompetenţi? Deja-clasicizaţii prezentatori de ştiri, popi, politicieni, moguli de presă devin personaje comic-groteşti, într-un recital de monologuri şi discursuri, fidele originalelor.

Radu Iacoban interpretează câteva dintre speciile de şarlatani români care se bucură deja de o mare popularitate: un popă logoreic şi plin de zel binevoitor, care îşi trădează vorbele prin fapte şi aparté-uri cu enoriaşele tinere; un fiu de afacerist teribilist şi cocainoman, care fentează „sistemul"; un şef de trust media, care apelează la un foarte pervers şi nu în totalitate injust (!) paralelism cu cinema-ul şi cu teatrul, încercând să ne convingă ce ofertă ieftină, comodă şi vitală reprezintă întâlnirea cu televizorul. Radu Iacoban îşi pliază foarte convingător partiturile pe tipul său de personalitate, reuşind să obţină nuanţele necesare pentru a glisa de la o tipologie la alta.

Tudor Aaron Istodor abordează partituri diferite ca tonalitate, demonstrând inteligenţă şi un autocontrol al mijloacelor expresivităţii remarcabil, atunci când trece cu lejeritate de la personajul starului porno, extrem de sincer şi de devotat profesiunii sale, care „nu va uita niciodată de unde a plecat", şi până la responsabilul de parcări, individ extrem de versat, care ştie că a-ţi păstra meseria înseamnă „să ştii să vorbeşti cu omFFu'". Tudor Aaron Istodor se remarcă acum, mai mult decât altădată, prin acurateţea cu care îşi dozează resursele interpretative: este de nerecunoscut în monologul acestui *aproape* „şef de parcare" – te face să uiţi de nobleţea trăsăturilor şi a gesturilor sale naturale, pe care uneori nu a reuşit să le estompeze suficient în raport cu cerinţele altor roluri – şi interpretează cu asumare, fără a supralicita, rolul românului descurcăreţ-pur-sânge: sărac, incult, cameleonic şi foarte perseverent.

Carpathian Garden este un spectacol din categoria entertainment-ului de bună calitate, având ca atuuri ritmicitatea şi comicul molipsitor al monologurilor, foarte atent construite de Radu Iacoban (cunoaşterea mecanismelor dramaturgice

Radu IACOBAN şi Tudor Aaron ISTODOR

se datorează şi experienţei sale actoriceşti). *Carpathian Garden* este o fabulă, în care tipologiile prezentate nu mai poartă, ca în reţeta tradiţională de fabulă, măşti animaliere, ci măşti umane, care sunt schimbate „la vedere". Cei doi actori surprind prin resursele lor interpretative şi prin versatilitatea cu care construiesc acest puzzle de avataruri, într-o demonstraţie de metamorfozări antrenante.

După iureşul de caricaturi, scena finală restabileşte registrul iniţial; în oglindă cu imaginea României. Emoţia face pereche cu coperta introductivă a spectacolului: Radu Iacoban şi Tudor Aaron Istodor recită în tandem, pe nerăsuflate, un colaj de poezii patriotice comuniste. Cuvinte măreţe şi imagini glorioase se întretaie într-un ritm intens, totul părând un ritual de purificare prin retrospecţie, în încercarea de a regla realitatea pe o frecvenţă normală. În cele din urmă, lătrăturile patriotarde se dezintegrează şi rămâne adevărata poezie, care se dezvăluie cu doar câteva secunde înainte de heblu: o declaraţie de iubire, emoţionantă.

Călin CIOBOTARI

Zaruri, cărţi şi teatru adevărat

Recent, într-un foarte primitor local ieşean numit „La Bază“, am asistat la un punerea în scenă a unui admirabil spectacol cu piesa ***Zaruri şi cărţi*** de Sam Henry Kass, în regia lui Ovidiu Ivan. Din distribuţie – acelaşi Ivan şi un alt actor, George Enescu, pe care nu-l mai văzusem jucând până acum.

O scenă improvizată, o masă şi două scaune, o alta întoarsă, indicând un interior de bar în afara programului de funcţionare. Doi tineri, la costum, de o eleganţă lejeră... Şi spectacolul începe, cu un firesc desăvârşit şi cu un text care, chiar de la primele replici, cucereşte prin familiaritate şi umor nebun. Excelenta traducere a lui George Enescu ne introduce într-un univers argotic (limbaj uneori foarte dur), însă deloc strident, fără excese inutile şi fără să deranjeze chiar şi cele mai virginale urechi. După multă vreme, aud şi eu în teatru înjurături rostite cu o naturaleţe care dezarmează şi te face să ţi le asumi ca pe un fond lingvistic cât se poate de banal. A fost prima dovadă certă a autenticului pe care l-a configurat jocul celor doi actori, căci nimic nu probează mai bine artificialul decât o înjurătură ce nu trece de partea cealaltă a publicului, rămânând în jenantă şi inutilă suspendare.

Pe scurt, subiectul piesei, pentru cei ce nu o ştiu, este cam aşa: şeful unui bar/cazinou, prototip al individului venal, uns cu toate alifiile, îşi observă cu stupefacţie şi cinism angajatul, inocenţa întruchipată, ţintă sigură pentru toţi cei care vor să facă bani din jocurile de noroc. Naivul „crupier“ pare să nu înţeleagă absolut nimic din modul în care funcţionează lumea în mijlocul căreia trăieşte. Colac peste pupăză, este student la Comunicare, ceea ce amplifică ridicolul şi deplinul blocaj ontologic, starea de perpetuă perplexitate cu care reacţionează la replicile realiste ale şefului său.

Ei bine, regia lui Ovidiu Ivan mizează enorm tocmai pe relaţia dintre cei doi, întregul spectacol devenind unul eminamente „de relaţie“. Comicul, tensiunea scenică, ritmul – toate derivă din excelentele decupaje ale măriei sale, Relaţia. Fiecare scenă este lucrată la milimetru, fiecare tăcere este studiată şi dozată impecabil, fiecare gest este grăitor. Umorul survine prioritar din contrastul radical al celor două feluri de a fi. Imperturbabil, infinit în candoarea sa, George Enescu (*angajatul*) este unul dintre cei mai buni încasatori de replică pe care i-am văzut în anii aceştia. De partea cealaltă, Ovidiu Ivan m-a lăsat uluit de maturizarea actoricească la care a ajuns de la ultimul spectacol în care l-am văzut jucând (*Ferma animalelor*, la Ateneul Tătăraşi). E sigur pe sine, carismatic, încărcat şi bun transmiţător de felurite energii, capabil să electrizeze sala printr-un gest şi, în acelaşi timp, jucându-şi rolul fără îngroşări şi fără excese. Îi iese un personaj superb, memorabil: un tip uman care, deşi eminamente negativ, fascinează şi creează dependenţă. Trecerile pe care le face de la flegmatism la furie răvăşitoare, salturile de la resemnare în faţa prostiei angajatului, la scenele de ironie necruţătoare, jongleriile cu zecile de verbe şi tăceri la fel de sonore, expresivitatea corporală şi impresia de joc raţional, diderotian, nescăpat o clipă din zona psihologicului – toate astea fac din Ovidiu Ivan un actor interesant, unic în felul său la Iaşi, capabil să joace, la cel mai înalt nivel, comedie şi dramă. Nu am absolut nicio observaţie critică la adresa acestei interpretări de neuitat.

George ENESCU și Ovidiu IVAN

Am aflat, nu fără mirare, că George Enescu nu a început şi, desigur, nu a terminat vreo şcoală de actorie. Omul e pur şi simplu talentat de la natură, iar colegul său, Ivan, descoperindu-l, l-a pus la treabă. Şi bine a făcut. Lui Enescu îi ies nişte ruperi de ritm de o naturaleţe impecabilă. Are o dicţie mai mult decât onorabilă şi, deşi mare parte a spectacolului joacă aşezat pe scaun, umple scena cu prezenţa sa.

Aşa cum spuneam, însă, definitorie devine relaţia. Celor doi actori le iese un spectacol-lecţie despre acest capitol din arta teatrală...

Răsturnarea de situaţie de la final, când candoarea angajatului se dovedeşte jucată, şi când, de fapt, acesta ne apare în postura de complice al clienţilor de la cazinou, e delicioasă. Profilul personajelor se modifică într-o secundă, toate opiniile noastre despre cine şi cum „face cărţile" în scenă se clatină, iar cazmaua cu care studentul la Comunicare este pus să-şi sape groapa pune punctul unei ore de teatru excelent. Un spectacol în care regia nu-şi doreşte să se pună în valoare pe sine, ci serveşte actorul şi textul!

Reprezentaţii precum aceasta îmi demonstrează, încă o dată, că teatrul independent de la Iaşi merită întreaga noastră atenţie. E un fenomen în creştere calitativă, luat în serios de tinerii actori ce îl slujesc şi gustat de un public tot mai numeros şi mai competent. M-aş bucura să văd venind la aceste reprezentaţii şi „alteţe" de pe la Naţionalul ieşean. Nu că ar avea ceva de învăţat, ci doar aşa, să se simtă şi ei bine în rolul spectatorului...

Mircea MORARIU

Teatru în sufragerie

Lars Norén, semnatarul piesei ***Demoni***, născut la Stockholm în anul 1944, e socotit cel mai important dramaturg suedez contemporan. Beneficiază de recunoaştere şi de notorietate nu doar în ţara sa, ci şi peste hotare, fiind frecvent jucat pe scenele unor importante Teatre din Europa, dar şi din America de Nord.

Notorietatea a fost, nici nu se putea altfel, însoţită şi de controverse, căci textele lui Norén – nu tocmai foarte comode, nu tocmai lesne digerabile, deloc „digestive", nicidecum amabile la adresa condiţiei umane – scot la iveală părţi nu din cale-afară de confortabile ale psihologiei umane: capricii, toane, excese, tendinţe deviante mai puţin pe placul celor optimişti şi convinşi de absoluta perfecţiune a omului.

Norén şi scrierile sale nu sunt defel nişte necunoscuţi pentru publicul românesc iubitor de teatru. La Editura Vremea a fost tipărită în 2007 o antologie de trei piese din creaţia lui (*Clinica, Frig, Război*), toate în traducerea lui Carmen Vioreanu. *Frig* şi *Clinica* au făcut obiectul unor spectacole-lectură găzduite de Teatrul „Act" din Bucureşti, cândva, prin 2003 sau 2004. *Război* a reprezentat premisa unui spectacol de teatru studenţesc jucat la UNATC în 2013. O piesă intitulată *Cercul de persoane trei împărţit la unu* a fost montată la Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad, iar *Demoni* a fost jucată în 2009 la Secţia română a Teatrului de Nord din Satu Mare, în regia lui Ovidiu Caiţa, dar şi în 2013, la UNATC. Şi tot *Demoni* a avut parte de o nouă, inedită şi foarte modernă versiune scenică în 2013. E vorba despre un spectacol regizat de Răzvan Mureşan, realizat prin eforturile reunite ale Asociaţiei culturale „Artimo" şi ale Teatrului „Jolly" din Cluj-Napoca.

Demoni face parte dintr-o suită de drame psihologice în care dramaturgul analizează condiţia familiei de azi. Textul, tematica lui, zbaterile dure, copleşitoare, adesea insuportabile ale personajelor principale – doi bărbaţi şi două femei – te duc lesne cu gândul la dramele strindbergiene. Piesa poate fi însă îndreptăţit comparată şi cu celebra *Cui i-e frică de Virginia Woolf*, deoarece şi aici, ca şi acolo, avem de-a face cu trecerea de la normalitatea aparentă la monstruozitatea greu de privit, şi încă şi mai greu de acceptat. Cu o violenţă supradilatată, cu un proces de chinuire reciprocă, la care se autosupun componenţii celor două cupluri.

În decursul unei nopţi îmbelşugat stropite cu alcool de toate felurile, dar şi cu încercări neduse până la capăt de sex cu schimb de parteneri, cei patru se lasă pradă celor mai groaznice cazne: îşi inventează vini şi le exacerbează; se devorează şi se autodevorează; se dedau unui cadril sălbatic; îşi trăiesc indecent, excesiv, dezmăţul; rup, în dispreţul oricărei raţionalităţi, zăgazurile firescului. Fac o demonstraţie de ură. Cu o cruzime ieşită din comun joacă un straniu, un insuportabil joc de societate, la capătul căruia ar fi de aşteptat ca praful şi pulberea să se aleagă din cele două căsnicii. A fost însă vorba doar despre o criză, doar despre o exorcizare a demonilor, despre o calmare a tensiunilor. Poate chiar de ceva cu tentă terapeutică. Despre un tratament dur, care, odată administrat, îngăduie mersul mai departe.

Spuneam că spectacolul regizat de Răzvan Mureşan e unul foarte modern şi de factură inedită. Însuşirile acestea, transformate în cazul de faţă şi în atuuri ale montării, îşi găsesc originea în formula de spectacol aleasă. Una încă destul de puţin frecventată şi uzitată în spaţiul românesc: aceea a *teatrului de sufragerie*.

Miron MAXIM, GYÖRGYJAKAB Enikö, Alexandra TARCEA şi Radu LĂRGEANU

Mai concret. *Demoni* nu se joacă în interiorul vreunui teatru. Al unei încăperi special destinate spectacolelor. Ci într-o superbă casă, dintr-unul dintre cele mai elegante, rafinate şi liniştite cartiere ale Clujului. O casă cu gust mobilată, în care ceea ce te frapează, în primul rând, e biblioteca. Bibliotecă însemnând nu un loc anume, nu o încăpere şi atât, destinată cărţilor. Acestea sunt peste tot şi ele îi aparţin – ca şi casa, de altfel – domnului Francis Koos, producătorul spectacolului. Domnul Koos e un intelectual autentic, un om care, cum se spune, a „reuşit în viaţă", dar nu peste noapte, ci printr-o muncă de-o viaţă, şi care, îndrăgostit fiind de cultură, de teatru, înţelege, spre lauda lui, să îşi pună la dispoziţie o parte din reuşită, pentru a facilita naşterea unui spectacol.

Răzvan Mureşan a utilizat inteligent şi eficient arhitectura casei cu pricina: a metamorfozat-o în scenografie. Regizorului şi celor patru tineri şi foarte buni actori – Györgyjakab Enikö (de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj) şi Radu Lărgeanu, Miron Maxim şi Alexandra Tarcea (de la Naţionalul din aceeaşi localitate) le-a ieşit foarte bine o montare de tensiune, concentrare, atmosferă. Succesiunea de lovituri reciproce pe care cei patru protagonişti şi le aplică fără milă, universul dantesc al infernului nocturn ce se spulberă ca printr-o minune (despre care nu ai nicidecum certitudinea că ar fi una definitiv izbăvitoare), nu e tocmai uşor de privit şi de suportat de către spectatori. Divertismentul acesta prin confruntare şi devorare pe care şi-l oferă cele două cupluri tinere se decontează deopotrivă în personaje şi în spectator. Or, acest decont se află în specificul şi în intimitatea genului de teatru pentru care au optat cei cinci artişti. Iar dacă decontul chiar costă psihic, dar şi sufleteşte, publicul, individualitatea spectatorului, atunci avem, iată, semn că spectacolul şi-a atins ţelul.

„Artim" în colaborare cu Teatrul „Jolly" din Cluj-Napoca – Demoni **de Lars Norén. Traducerea: Asa Apelkvist şi Sânziana Damian. Regia: Răzvan Mureşan. Producător: Feri Koos. Cu: Radu Lărgeanu, Györgyjakab Enikö, Miron Maxim şi Alexandra Tarcea. Data reprezentaţiei: 22 decembrie 2013.**

TELEVIZIUNE

Mircea MORARIU

Un lasă-mă să te las

Bogdan Amaru este pseudonimul literar al lui Alexandru Pârâianu (1907–1936), scriitor cu o trecere meteorică prin literatura română, despre al cărui talent E. Lovinescu scria că este „incontestabil ca o lamă de oţel". Unica lui piesă de teatru se cheamă ***Goana după fluturi***, a fost recuperată scenic postum şi, din păcate, se joacă extrem de rar, în pofida faptului că are roluri ofertante pentru actori din felurite categorii de vârstă, cei tineri fiind în avantaj. În ceea ce mă priveşte, am avut până acum ocazia să văd doar un singur spectacol inspirat de ea, demult, cândva, prin 1986, la Teatrul din Baia Mare. Ştiu că, după 1989, de foarte multe ori s-a dat glas intenţiei de a o reintegra în circuitul scenic naţional, dar nu sunt foarte sigur dacă aceste frumoase sentimente s-au şi concretizat. Mă tem că lucrul acesta s-a petrecut doar o singură dată, şi fără vreun ecou cât de cât notabil.

În centrul piesei se află un june biolog pe nume Dorin, doctorand, băiat sărac, de care e îndrăgostită până peste poate o tânără de o condiţie socială la fel de modestă, pe nume Rodica. Atâta doar că Dorin e dornic să scape de sărăcie, graţie unei căsătorii din interes cu o anume Beatrice, fată bogată, deloc urâtă, pe care o iubeşte şi nu prea, la rându-i fiind îndrăgostită la modul relativ de viitorul savant. Dorin, ajutat cu mult devotament şi cu infinit spirit de sacrificiu de Rodica, pune la cale o farsă destul de debilă, nevinovată prin naivitatea construcţiei, ce ar trebui să o păcălească în privinţa originii sale sociale în primă instanţă pe Beatrice, dar şi mai şi pe fiorosul, neînduplecatul ei tată. Care tată, fireşte că are cu totul alte planuri în legătură cu viitorul matrimonial al fiicei sale, planuri ce nu omit deloc să ia în calcul avantaje financiare. Sigur că farsa e până la urmă descoperită, iar Dorin va descoperi şi el, la fel de sigur, adevărata fericire, alături de cea care îl iubeşte cu adevărat.

Goana după fluturi respiră din toţi porii ei modelul comediei interbelice. Sau, mai bine spus, e o exemplificare a multiplelor faţete ale comediei dintre cele două războaie mondiale. E, până la un anume punct, un altfel de *Vis de secătură*. Dorin e atât de simpatic şi de jucăuş, iar Rodica atât de devotată iubirii sale secrete – pe care o vede toată lumea, numai Dorin nu –, încât ei rămân personajele pozitive; de partea lor se situează necondiţionat spectatorul, în vreme ce bogatul Farada şi avocatul său, Brustan, sunt antipatici şi ridicoli de la un capăt la altul, felul în care sunt ei concepuţi de Bogdan Amaru trimiţând spre un alt registru dramaturgic, şi înnoitor, şi surprinzător pentru anul în care a fost scrisă piesa (1934).

Recitită azi, *Goana după fluturi*, situată la graniţa dintre realism şi grotesc – sau la aceea dintre realism şi suprarealism, cum credea Mircea Ghiţulescu în fişa pe care i-a consacrat-o în *Istoria dramaturgiei româneşti contemporane* (Editura Albatros, Bucureşti, 2000) –, nu se dovedeşte deloc lipsită nici de valoare, nici de interes. Atrage pe mai departe atenţia un anume nimb urmuzian. Văzându-i pe Farada şi pe Brustan, ai toate motivele să te duci cu gândul la gogolienii Bobcinski şi Dobcinski – cum sugera acelaşi Mircea Ghiţulescu –, dar şi la unele personaje din *Capul de răţoi* al lui George Ciprian. Acum, nici tocmai perfectă nu e scrierea lui Bogdan Amaru, vina ei principală şi cea mai mare eroare a autorului său constând în aceea de a o fi lăsat să fie extrem

Răzvan BĂNICĂ, Lia SINCHEVICI, Marius BODOCHI şi Alexandru CONOVARU

de vorbăreaţă. Sunt multe replici puse pe hârtie doar de dragul de a fi puse, cu prea multe referinţe zoologice, care, dacă nu sunt speculate de regizor, nu fac decât să lungească inutil durata spectacolului; şi cam atât.

Mara Paşici, regizoarea spectacolului produs de Televiziunea Română, nu s-a dovedit din cale-afară de inventivă în relaţia ei cu textul. Şi nici fermă în îndrumarea jocului actoricesc. Aşa încât *Goana după fluturi* e o montare plată, oarecare, fără istoric, în care experimentaţii Marius Bodochi (*Farada*), Alexandru Conovaru (*Brustan*) şi Demeter András (*preotul Ciprian*) sunt lăsaţi să sară calul, să îngroaşe excesiv, să teatralizeze apăsat şi cam anartistic, în vreme ce tinerii Răzvan Bănică (*interpretul lui Dorin*), Lia Sinchevici (*Rodica*), Ramona Hanganu (*Beatrice*) şi Lucian Teodor Rus (*Tastiul*) zburdă timid, stingheri, câteodată împiedicat, nu foarte convingători, având de partea lor doar atuul tinereţii din „civilie“, neconvertit în plusvaloare artistică.

E ceva vetust în tot spectacolul acesta destul de previzibil, ceva de sărăcie lucie; o sărăcie ce se lasă văzută indecent, atât în decor (Gheorghe Raszovski), cât şi în costume (Rodica Pucă), dar mai cu seamă în concepţia de ansamblu. E şi ceva provincial, ceva de teatru de amatori, ceva de lasă-mă să te las, iar cumulul acestor *ceva*-uri numai servicii nu au putut să facă textului. Şi nici teatrului de televiziune.

Televiziunea Română, Casa de producţie – Goana după fluturi **de Bogdan Amaru. Regia: Mara Paşici Manolescu. Decorul: Gheorghe Raszovski. Costumele: Rodica Pucă. Imaginea: Cristian Stoian. Regia de montaj: Judith Georgescu. Manager de proiect: Ruxandra Ţuchel. Cu: Marius Bodochi, Alexandru Conovaru, Demeter András, Răzvan Bănică, Lia Sinchevici, Ramona Hanganu, Lucian Teodor Rus, Grigoriţa Rogobete ş.a. Data difuzării: 9 şi 16 decembrie 2013.**

Un Bulgakov kafkian

Roman teatral, scriere în registru epic pe care Mihail Bulgakov a creat-o între anii 1936-1937, îl confirmă – a câta oară? – pe Friedrich Dürrenmatt, cel care spunea că nenumărate sunt cazurile în care tragicul se naşte din comic.

Bulgakov şi-a scris romanul într-o vreme în care cenzura stalinistă ajunsese la apogeu. Lucru simţit de marele scriitor pe propria piele chiar în 1936, atunci când ziarul *Pravda* a publicat un articol nu doar foarte sever, ci şi cât se poate de ameninţător, de dătător de fiori şi de rele prevestiri, despre spectacolul cu *Cabala bigoţilor*, ce tocmai fusese înscenat la M.H.A.T. Nu e deloc exclus ca reacţia viforoasă a organului de presă comunist să îl fi determinat pe Bulgakov să părăsească M.H.A.T.-ul şi să se îndrepte către *Balşoi teatr*. Tot la fel cum e foarte posibil ca recenzia ce putea anunţa viitoare măsuri represive – într-o ţară în care represiunea devenise de domeniul cotidianului, în care anormalul fusese promovat la rang de normalitate – să îl fi determinat pe scriitor să recurgă la tertipul prefeţelor, spre a facilita accesul la public al noii sale scrieri. Prefeţe ce consfinţeau – culmea! –, prin negare, caracterul ficţional al unei creaţii cu profunde şi cutremurătoare încatenări în real.

În prefaţa la *Roman teatral*, Bulgakov începe prin a-şi nega statutul de autor, delegându-l personajului principal al cărţii, Serghei Leontevici Maksudov. Un *incipit* ce îi permite scriitorului să îşi mai ia două măsuri de precauţie şi distanţare: să califice scrierea lui Maksudov drept rodul fanteziei acestuia, „ba chiar, din nefericire, al unei fantezii bolnave“, dar şi să sublinieze că „pe de altă parte, cunoscând îndeaproape viaţa teatrală a Moscovei, pot afirma cu toată certitudinea că oameni sau teatre ca acelea zugrăvite de răposatul nu există şi nici n-au existat niciodată“.

Toate aceste strădanii nu au servit la nimic: *Roman teatral* a fost respins de cenzură, iar apariţia lui în fosta Uniune Sovietică nu a fost îngăduită decât la aproape 30 de ani de la scriere: în 1966, când iarăşi s-a recurs la o prefaţă – scrisă de N. Toporkov, Artist al Poporului –, care aprecia că ar fi vorba despre o carte „extraordinar de amuzantă“.

E foarte adevărat că, atunci când începi lectura *Romanului teatral,* el pare „extraordinar de amuzant“. La fel de adevărat e că impresia iniţială e aceea că Bulgakov a scris o carte – a câta? – în care sunt luate în derâdere şi în răspăr toate lucrurile caraghioase, toate lucrurile nefireşti, toate ciudăţeniile, toate afundările în grotesc ce fac ca lumea, ca viaţa de zi cu zi dintr-un teatru să fie *altfel* decât oriunde în altă parte. Numai că, îndată ce avansezi în lectură, observi că ceea ce aparent era amuzant devine din ce în ce mai terifiant, că supradilatarea atinge cotele absurdului absolut, că dispensa vesel-amabilă de la normal se metamorfozează într-o disjuncţie categorică şi definitivă de acesta. Că, da: avea dreptate Dürrenmatt, atunci când făcea observaţia citată la începutul acestor însemnări. Şi că tragicul e, în cazul în speţă, mai mult decât tragic: că dobândeşte dimensiuni kafkiene şi că fiecare dintre personajele cu care dă ochii Maxudov ajunge să fie câte o întrupare a Diavolului. La fel cum stau lucrurile şi în altă mare capodoperă a aceluiaşi scriitor – *Maestrul şi Margareta.*

Sunt lucruri, fapte, realităţi pe care le surprinde foarte bine spectacolul regizat Vitalie Lupaşcu. Un spectacol ce are meritul de a arăta cât se poate de limpede, dar şi cu rafinată subtilitate şi apreciabilă eficienţă, realitatea estetică – adesea ignorată ori insuficient valorificată – în conformitate cu care există diferenţe de categorie, de stil, de gen şi, până la urmă de lucru (de lucru mai întâi cu obiectivul camerei), între spectacolul de teatru preluat de pe scena de scândură şi filmat cu necesare, dar totuşi minime adaptări, şi teatrul cu adevărat de televiziune, dintru început conceput pentru aceasta. Care teatru recurge la împrumuturi, fără doar şi poate fertile, ce nu se limitează doar la elementara citare din ceea ce înseamnă limbajul cinematografic,

Mihai CONSTANTIN şi Marius STĂNESCU

fără ca transferurile în cauză să devină atât de împovărătoare încât să îi altereze ori chiar să îi anuleze caracteristicile.

Specificul acesta, benefic prin însăşi impuritatea lui creatoare de modernitate, a fost găsit şi evidenţiat în spectacolul cu *Roman teatral* deopotrivă prin decor (Georgeta Nistor a valorificat în chip remarcabil datele iniţiale ale studioului TV, transformat el însuşi în scenă şi în teatru), prin imagine (Vlad Tănase), prin regia de montaj (Gini Ignat) şi prin montajul propriu-zis (Cosmin Găleată).

Vitalie Lupaşcu mai are un merit. Nici el defel minor. Acela de a fi ştiut să le ceară actorilor ca ei înşişi să îşi adapteze jocul specificului invocat mai sus. Fapt cât se poate de lăudabil şi pentru care se cuvin elogiaţi toţi componenţii distribuţiei. Începând cu Marius Stănescu, deţinător temeinic şi nuanţat al rolului principal. Actor care, prin expresie facială, prin privire (ochii lui vorbesc mai mult decât ar putea-o face cuvintele inventariate într-un întreg dicţionar), prin inflexiunile vocii, prin felul în care şi-a dozat şi controlat fiecare mişcare a corpului (un corp parcă din ce în ce mai împuţinat şi tot mai străin), a redat procesul macerării şi anihilării fiinţei. O anihilare concretizată prin metamorfozarea surprizei iniţiale în teamă, în revoltă, în groază şi, într-un final, în nebunie suicidară – trăiri complexe, extreme şi ruinătoare, ce îl definesc pe Maksudov. Continuând cu Mihai Constantin, în personajul-revelator, personajul-călăuză, şi el într-o evoluţie de zile mari, şi cu Mihai Dinvale (un izbutit Ivan Vasilievici), dar şi cu George Ivaşcu, Armand Calotă, Crina Mureşan, Mariana Dănescu, Ioana Visalon, Daniela Nane, George Lungoci ş.a.

Ale căror evoluţii şi personaje sunt mereu supravegheate, într-o sugestivă şi ameninţătoare simbolistică, de întruchiparea iconografică a kafkianismului absolut: Iosif Visarionovici Stalin.

Televiziunea Română, Casa de producţie – Roman teatral (Însemnările unui răposat)**, după Mihail Bulgakov. Dramatizarea, traducerea, adaptarea şi regia artistică: Vitalie Lupaşcu. Decorul: arh. Georgeta Nistor. Costumele: Rodica Chelaru. Regia muzicală: Gabriel Scărleţ. Director de imagine: Vlad Tănase. Regia de montaj: Gini Ignat. Montajul: Cosmin Găleată. Muzica originală: Radu Captari. Cu: Marius Stănescu, Mihai Constantin, Mihai Dinvale, George Ivaşcu, Crina Mureşan, Ioana Visalon, Mariana Dănescu, Constantin Bărbulescu, Mihai Răzuş, Şerban Georgevici, Armand Calotă, George Lungoci, Adrian Vâlcu, Radu Captari ş.a. Data difuzării: 3 februarie 2014.**

Corect, şi cam atât

O noapte furtunoasă, piesă de la a cărei premieră „cu scandal“ se împlinesc în 2014 exact 125 de ani, a fost înscenată la Televiziunea Română de Mihai Manolescu – regizor serios şi stăpân pe meserie, bun cunoscător al scrierilor caragialiene, artist cu „antecedente“ deloc nesemnificative în înscenarea acestora.

Spectacolul difuzat sub egida Casei de producţie – corect, clasic, pe alocuri chiar riguros, respectuos cu textul, un spectacol ce mai are atuul de a fi reunit pe afişul lui o distribuţie cât se poate de respectabilă, competitivă chiar – nu prea întruneşte condiţiile de a însemna un moment important în „caragialeologie“, aşa cum a fost cazul, bunăoară, al montării lui Mihai Măniuţiu din 1998, pusă în practică prin colaborarea dintre Teatrul „Odeon“ şi Compania „SMART“, ori al celei atât de controversate şi de disputate, cu adversari şi partizani înverşunaţi, propusă de Alexandru Dabija în anul 2010, la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi.

De „scandal“ nici nu poate fi vorba, montarea de acum fiind una cald-căldicică, şi nimic mai mult. Inovaţiile de lectură aduse de Mihai Manolescu sunt destul de puţine. Îndemnat de o zicere a lui Caragiale, dar şi stimulat de specificul teatrului de televiziune, de însuşirea acestuia de a fi încă şi mai centrat pe actori decât teatrul de pe scena de scândură, de a permite prim-planuri şi gros-planuri, Mihai Manolescu le-a cerut interpreţilor să îşi spună toate monologurile, dar şi alte replici, privind apăsat şi nedezminţit în cameră (director de imagine Emil Stan; regia de montaj Lucian Bujor), spre a realiza astfel o legătură strânsă cu (tele)spectatorul. Ideea în sine nu e rea, numai că a amplificat teatralitatea în exces a jocului lui Florin Zamfirescu (*Jupân Dumitrache*) şi a evidenţiat diferenţele de stil dintre jocul lui Demeter András (*Nae Ipingescu*) şi cel al restului distribuţiei. Diferenţe explicabile prin specificul şcolii de actorie al cărei produs este Demeter András. Rolul lui Mihai Manolescu consta în armonizarea celor două stiluri de joc. Nu a făcut-o, sau nu a făcut-o îndeajuns. *Rică Venturiano*, interpretat bine (dar nu mai mult) de Marius Manole, cu valorificarea destul de temperată a disponibilităţilor corporale ieşite din comun ale actorului, e, pentru regizorul spectacolului de la TVR, mai mult decât un „studinte în Drept şi publicist.“ E „toboşarul vremurilor noi“, e „republican“ (distruge stema regalităţii, în elanul rostirii monologului final – monolog care trece, totuşi, cam fără pregnanţă şi fără efect), e anarhist, dacă nu chiar stângist de-a binelea, căci înfige un ciocan în stema cu pricina.

Şi cam asta e tot, în privinţa noutăţilor aduse de spectacol. Care spectacol se consumă într-un decor ce trimite cu gândul la casa unui om cu stare, aşezat (îl semnează Ovanes Papazian). Problema e că decorul în cauză a fost tare prost executat şi încă şi mai precar ancorat, drept pentru care tremura din toate încheieturile în momentul când îi era dat să suporte vreo scenă ceva mai agitată, unde actorilor li se solicita să alerge; ş.a.m.d., ş.a.m.d. Impresia generală e că s-a lucrat pripit, în fugă, fără atenţie la detalii, cu neglijarea acordului fin. Lucru care iarăşi miră, dacă luăm în calcul cartea de vizită a regizorului.

Sunt însă şi câteva lucruri bune în spectacolul de la TVR. Lucruri pe care mă grăbesc să le semnalez. Mai întâi, evoluţia remarcabilă, firească, foarte curgătoare, a lui Vlad Zamfirescu, excelent în rolul lui *Chiriac*. În al doilea rând, faptul că se pare că TVR şi Casa de producţie sunt decise să reprezinte punţi de lansare pentru actori tineri şi foarte tineri, cunoscuţi publicului bucureştean, recunoscuţi de critică, dar care merită să fie cunoscuţi şi de iubitorii de teatru din ţară. Ioana

DEMETER András, Marius MANOLE şi Florin ZAMFIRESCU

Anastasia Anton e minunată, în *Veta* – o Veta tânără şi frumoasă, care e cum nu se poate mai normal să îşi dorească un bărbat tânăr şi chipeş, aşa cum e Chiriac. Ioana Anastasia Anton e – cum zic – excelentă, cu excepţia momentelor de la începutul evoluţiei sale, atunci când Veta e surprinsă, în camera ei, răcnind din cauze amestecate (supărarea produsă de cearta cu Chiriac, nevroza determinată de tiradele cu repetiţie ale lui Jupân Dumitrache); răcnind, de parcă actriţa s-ar pregătit să o joace pe Catarina din *Îmblânzirea scorpiei*... Ştefana Samfira e şi ea foarte bună, în *Ziţa*, aşa că şi întâlnirea mediată de micul ecran cu această tânără actriţă e una de salutat. Nici Sorin Şaguna, în *Spiridon*, nu e rău. Decizia uciderii personajului nu îi aparţine actorului: cade tot în sarcina regizorului. Nouă însă nu e: am mai văzut-o în spectacolul lui Alexandru Mâzgăreanu, de la Teatrul „Nottara". Nu am înţeles-o nici atunci, nu o înţeleg nici acum.

Televiziunea Română, Casa de producţie – O noapte furtunoasă **de I. L. Caragiale. Regia: Mihai Manolescu. Decorurile: Ovanes Papazian. Costumele: Nicoleta Petrovici. Editor imagine: Cristian Grosu. Regia de montaj: Lucian Bujor. Imaginea: Emil Stan. Manager de proiect: Ruxandra Ţuchel. Cu: Florin Zamfirescu, Demeter András, Vlad Zamfirescu, Sorin Şaguna, Ioana Anastasia Anton, Ştefana Samfira, Marius Manole. Data difuzării: 30 decembrie 2013.**

Constantin PARASCHIVESCU

Aniversări pe unde radio

Au fost momente omagiale la „Teatrul radiofonic“, ca de pildă ciclul de patru premiere la România Cultural, din decembrie 2012, intitulat *Cvartet regizoral Caragiale* şi prilejuit de aniversarea a 160 de ani de la naşterea şi o sută de la decesul dramaturgului. Au fost realizate atunci, în premieră, cele patru comedii ale sale, în versiuni noi, cu doi debutanţi în cabina regizorală – Alexandru Darie (*D'ale carnavalului*) şi Dragoş Galgoţiu (*O noapte furtunoasă*) – şi cu alţii familiarizaţi cu studioul – Alexandru Dabija (*O scrisoare pierdută*) şi Alexa Visarion (*Nocturnele lui Leonida*, sugestivă denumire pentru *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*).

Alte momente s-au înscris în 2013 în cadrul aniversării a 85 de ani de existenţă a radioului românesc, în proiectul numit *Triptic teatral 1929–2013*, cu versiuni noi ale unor piese într-un act difuzate în 1929: comediile *Ce ştia satul* de I. Valjean (regia Mihai Lungeanu), *Cerere în căsătorie* de A. P. Cehov (regia Cezarina Udrescu) şi drama lui Mihail Săulescu *Săptămâna luminată* (regia Gavriil Pinte).

În legătură cu prima aniversare, sunt dator să explic de ce mă refer acum la ea, după atâta timp de la eveniment; ceea ce am scris atunci s-a rătăcit pe undeva şi n-a mai apărut. Deci rezum, amintind că între timp a apărut comentariul Marianei Ciolan în numărul 5–6/2013 (pag. 214) al revistei *Teatrul azi*, cu titlul *Caragiale în grai radiofonic*. Subliniez şi eu că a fost „o ministagiune excepţională“ a teatrului radiofonic, cu montări „capabile să arate o nouă putere a cuvântului, cu impact asupra cugetului contemporan, a gustului estetic de azi“ – cum zice dânsa – şi adaug câteva opinii referitoare la viziunile regizorale pe care nu le menţionează.

Astfel, pentru Alexandru Dabija spectacolul *O scrisoare pierdută* preluat de la Teatrul de Comedie (cu o singură schimbare în distribuţie: Şerban Pavlu în *Tipătescu*, în locul lui Marius Florea-Vizante) respectă şi redă textul în tonalitate normală, cu insinuări parodice la *Caţavencu* (Marcel Iureş), caricaturale la Farfuridi (Florin Dobrovici) şi cu totul surprinzătoarea întruchipare vocală feminină a *Cetăţeanului turmentat* (Dorina Chiriac).

D'ale carnavalului, înregistrat de Alexandru Darie, propune unele soluţii novatoare şi îmbogăţeşte relaţiile între personaje cu inspirate nuanţe, iar Dragoş Galgoţiu aduce în prim-planul sonor pentru *O noapte furtunoasă* atmosfera specifică mahalalelor acelor vremuri, dar şi mahalagismelor de astăzi, cu un *Jupân Dumitrache* (Florin Călinescu) care bea la o cârciumă cu lăutari. Iar Alexa Visarion încadrează obsesiile nocturne ale lui *Leonida* într-un context lărgit cu alte scrieri şi comentarii ale lui Nenea Iancu, din proze scurte („panoramă... tricolor... soldaţi“;

„mizerabilii îşi fac de cap"; „nu mai este patriotism şi totul se vinde" etc.), cu personaje în plină vigoare încă, nu la senectute, interpretate de Florin Zamfirescu şi Carmen Tănase.

Noi montări *auditive*, care se vor imprima în sertăraşele *de neuitat* ale memoriei noastre.

***

Tripticul teatral 1929–2013 e întrutotul original şi onorant prin reluarea aceloraşi titluri ale începuturilor în versiuni actuale, moderne, ca o reverenţă faţă de lansarea în eter a unui nou gen artistic.

Cel dintâi spectacol de teatru radiofonic s-a transmis la 18 februarie 1929, cu piesa într-un act a lui I. Valjean, *Ce ştia satul*. Numele real al autorului, magistrat de profesie, era Vasilescu Al. Jean, transformat de Alexandru Davila în pseudonimul Valjean, atunci când i-a prezentat piesa la Compania sa teatrală, în 1912. George Călinescu îl numeşte „comediograf spiritual şi plin de vervă". Bântuit de îndoială în privinţa fidelităţii soţiei, Grigore Marineanu recurge la o farsă spre a o determina să mărturisească, anunţând-o că a „transcris" divorţul. Vestea o descumpăneşte tocmai în toiul jurămintelor de femeie credincioasă, şi atunci îi destăinuie aventurile pe care le-a avut cu diverşi amanţi din propriul lui anturaj. „Lumea ştia?" – întreabă el; „Ştia tot... numai tu nu ştiai". Satisfăcut, Grigore decide să „transcrie" cu adevărat divorţul, spre ciuda consoartei, care s-a dat de gol. „Jubilaţia soţului, mai bucuros de triumful farsei sale decât rănit de fondul problemei, este o bună intuiţie teatrală" – scrie Mircea Ghiţulescu. În studiul despre „constituirea teatrului radiofonic" (*Teatrul radiofonic*, RTV, Oficiul de presă şi tipărituri, 1972, pag. 114),

Victor Crăciun menţionează că această comedie „a fost aleasă pentru suculenţa ei şi pentru uşurinţa cu care putea fi jucată în studio". Atunci, în 1929, cu Maria Filotti şi Romald Bulfinski, de la Teatrul Naţional; acum, după 85 de ani, cu intuiţia veritabilului animator al acestui gen – regizorul Mihai Lungeanu –, care i-a distribuit pe înzestraţii George Mihăiţă şi Virginia Mirea, de la Teatrul de Comedie, hărăziţi nu numai cu haz, ci şi cu inteligenţa de a-l exprima în alternanţe de sincer şi fals firesc, într-un dialog viu, acaparator pentru noi prin jocul ca de floretă al dilemelor. Cu aceeaşi inteligenţă a nuanţării, regizorul conduce jocul şi savoarea expresivităţii sonore, cu aportul colaboratorilor Irina Soare (redactor), Janina Dicu (regia de studio), Monica Wilhelm şi Robert Vasiliţă (regia de montaj), Stelică Muscalu (regia muzicală) şi Vasile Manta (regia tehnică).

Cea de a doua comedie – *Cerere în căsătorie* de A. P. Cehov (traducerea Mihail Sorbul şi Ada Steinberg) – a fost realizată de Cezarina Udrescu (adaptare şi regie). În 1929 s-a difuzat la 21 iulie, cu titlul *O cerere în căsătorie*, în contextul unui repertoriu „deosebit de bogat" (cf. studiului amintit), cu piese de Victor Eftimiu, I. L. Caragiale, Mihail Sorbul, Shakespeare, Molière, Ibsen etc., regizate în principal de Soare Z. Soare şi Victor Bumbeşti. Cehov a scris comedia în 1888, în aceeaşi perioadă cu alte comedii într-un act, farse şi vodeviluri (*Ursul, Tragedian fără* *voie, Nunta* şi *Jubileul*). „E foarte amuzantă“ – îi scrie cineva, după ce a citit-o într-o publicaţie a vremii. Amuzante au fost şi înscenările ei, în mai toate împrejurările când actori cu temperament şi-au propus să o interpreteze. Pentru că farsa vizează tocmai vulnerabilitatea temperamentului, nestăpânit în momente cruciale – în cazul de faţă, o cerere în căsătorie.

Cezarina Udrescu se amuză, la rândul ei, prilejuind unor actori mai puțin cunoscuți dezvăluirea temperamentelor într-un joc pătimaş, cu alternanţe de naivitate şi izbucniri agresive. Năzbâtiile juneţii – bravadă şi tânguiri la pretendent (Dan Andrei – *Lomov*), stridenţe şi răzgâieli pisiceşti la candidată (Luminiţa Borta – *Natalia*). Nume noi pentru radio sunt actorii de la Piteşti, ca Robert Tudor (*Ciubukov*) şi alte personaje introduse de regizoare – *Maşa* (Tudoriţa Popescu), *Daşa* (Daniela Butuşină), *Vanea* (Marius Pieca), *Serioja* (Robert Chelmuş). Dar remarcabilă e colaborarea cu Cătălin Creţu, compozitorul inspirat al unor excelente replici muzicale, uneori cu câte o clapă de pian, alteori pe mai multe dezarticulate, o ciupitură de chitară sau un crâmpei de cântec nostalgic rusesc. Reuşita se datorează şi profesioniştilor din studio, începând cu regizoarea Milica Creiniceanu, Bogdan Golovei şi Radu Verdeş (regia de montaj), ing. Mirela Georgescu (regia tehnică) şi, bineînţeles, experimentatul redactor Crenguţa Manea.

La 3 martie 1929 se prezintă drama lui Mihail Săulescu *Săptămâna luminată*, cu un anunţ entuziast în revista *Radio*: *O senzaţie la Radio Bucureşti*. Şi se relatează că piesa a fost „jucată (difuzată adică) la postul de radio din Viena, cu foarte mare succes“, fiind deci şanse ca acesta să se repete şi la noi, pentru că are „toate caracteristicile unei piese scrise parcă dinadins pentru radio“. N-a fost să fie, deşi au evoluat artişti remarcabili la microfon: Ion Sârbul, Romald Bulfinski, Sorana Ţopa; dar, nefamiliarizaţi cu încăperea-studio, au vorbit ca pe scenă şi chiar mai tare, ceea ce a transformat „răcnetul muribundului într-un muget asurzitor“. Coordonarea unei asemenea transmisii va reveni astfel unor specialişti în regia artistică şi tehnică.

Scrisă în 1911, *Săptămâna luminată* a fost reprezentată la Teatrul Naţional în stagiunea 1921–1922, în regia lui Victor Bumbeşti, cu Ion Sârbul, Anicuţa Cârje-Vlădicescu, Maria Luca, Constantin Orendi. „O mică tragedie românească“ – o numeşte Mircea Ghiţulescu. În 2013, regia artistică aparţine lui Gavriil Pinte, care imprimă tragediei o intensitate acută, cu atât mai mult de apreciat cu cât o face (ca şi Cezarina Udrescu) cu actori din ţară – respectiv de la Oradea –, mai puţin familiarizaţi cu microfonul. Actori pe care îi cunoaşte, pentru că a montat acolo un spectacol tulburător, despre martirii închisorilor comuniste (*Cei ce nu uită*, scenariu propriu, septembrie 2013). Interpreţii se numesc Gabriela Codrea (*Ioana*), Mirela Niţă Lupu (*Maria*), Radu Tudor (*Constantin*), Ion Ruscuţ (*Paznicul*). Redactor şi coordonator de proiect a fost Domnica Ţundrea, înregistrările fiind realizate chiar într-un studio din Oradea, cu contribuţia colaboratorilor Milica Creiniceanu (regia de studio), Patricia Pundrea (regia muzicală), inginerul Iulian Iancu (sunet) şi Lucian Ranaciu, Daniel Andrei, Ionel Toma (asistenţa tehnică).

Bilet în aşteptare – un proiect cultural-umanitar

Teatrul Municipal „Bacovia“, din Bacău, a lansat, la început de an 2014, proiectul ***Bilet în aşteptare***, o iniţiativă cultural-umanitară care vine în sprijinul persoanelor defavorizate, pentru a le asigura accesul gratuit la spectacole. Este un apel către umanitatea din noi, o invitaţie la generozitate faţă de semenii mai greu încercaţi de viaţă. Beneficiarii proiectului vor fi oameni ai străzii, familiile asistate social, copiii din mediul rural, care nu au posibilitatea financiară de a cumpăra un bilet la teatru.

„Acest proiect, *Bilet în aşteptare*, este unic în momentul de faţă pe palierul teatral şi cultural românesc, însă conceptul, gestul de generozitate din partea unui om din comunitate faţă de aproapele său, este foarte răspândit în Occident, sub forma *cafelei în aşteptare*. Ne-am propus să o aducem în zona teatrală, numind-o *Bilet în aşteptare*. Este o iniţiativă care se adresează tuturor categoriilor defavorizate din comunitatea băcăuană, pentru că teatrul este al comunităţii şi, atunci, suntem obligaţi, în primul şi în primul rând, să servim comunitatea, pe toate palierele ei sociale“, a declarat Adrian Găzdaru, director al Teatrului Municipal „Bacovia“ şi iniţiator al proiectului *Bilet în aşteptare*. (*Comunicat de presă*)

Debut în regie

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“, Iaşi a organizat, în perioada 1 februarie–1 mai 2014, concursul de proiecte ***Debut în regie***, ediţia I. S-au înscris absolvenţi ai studiilor de regie cu maxim două spectacole realizate(unul din ele fiind licenţa), iar portofoliul concursului a numărat 16 caiete de regie.

Pentru selecţia finală au fost alese trei propuneri, dar la deschiderea plicurilor unul dintre tinerii regizori a fost respins, deoarece nu întrunea condiţiile de participare. Câştigătorul primei ediţii a acestui concurs demarat de teatrul ieşean este **Monica Olivia Grecea**, cu textul ***Şi acum*** de Sabine Herbeke.

Mulţumim pe această cale regizorului Radu Afrim care s-a implicat decizional în evaluarea proiectelor.

Proiectul câştigător va intra în lucru la sfârşitul acestei stagiuni.

După succesul înregistrat la prima ediţie , Teatrul Naţional Iaşi pregăteşte curând lansarea celei de-a doua ediţii a concursului *Debut în regie*.

Monica Olivia Grecea s-a născut la Cluj şi a studiat Litere şi Teatru(Teatrologie şi Regie) la Cluj, Dortmund, Germania(în cadrul unei burse Leonardo la Compania artscenico) şi Paris, Franţa – în cadrul unui Master de studii Teatrale la Université Paris 3- Sorbonne Nouvelle. (*Comunicat de presă*)

Adrian MIHALACHE

Drumul spinos al maturizării

În toamna lui 2013 şi iarna lui 2014, Robert Wilson a fost primit triumfal la Paris. Nu era nevoie să-l cucerească, deoarece Parisul s-a declarat de la început, pentru el, „oraş deschis". Muzeul Luvru i-a oferit spaţii pentru o expoziţie de o izbitoare originalitate. La Théâtre de la Ville s-a jucat un spectacol seducător, deşi – sau poate tocmai pentru că – era greu, dacă nu imposibil, de înţeles, pe texte de Daniil Harms, interpretat de două vedete, Willem Dafoe şi Mihail Barîşnikov, care au dezvăluit faţete nebănuite ale talentului lor. Acelaşi teatru a găzduit spectacolul *Peter Pan*, realizat de Robert Wilson cu trupa Berliner Ensemble. Théâtre du Châtelet urmează să prezinte o nouă montare a faimoasei opere *Einstein pe plajă*. Evenimente colaterale – înregistrări, filme documentare, conferinţe şi dezbateri – au stârnit interesul intelectualităţii pariziene. Din toate acestea, m-am bucurat doar de două: spectacolul lui Berliner Ensemble şi expoziţia de la Luvru.

Am mai spus-o, dar nu mă pot împiedica să mă repet: sistemul de distribuire a biletelor de teatru la Paris aminteşte de cel din Bucureştiul anilor 1980. Fără relaţii, nu poţi intra decât la spectacolele comerciale, de bulevard. Teatrele subvenţionate preferă regimul de abonament şi contractele cu instituţiile (şcoli, întreprinderi), pentru a avea, cu certitudine, săli pline. De aceea, amatorul avizat în trecere prin Paris nu-şi poate cumpăra bilete nici măcar din vreme, prin intermediul internetului, în timp ce sălile sunt umplute cu public de strânsură. Datorez lui George Banu şansa de a intra, cu greu, la *Peter Pan.*

Piesa, cu numele ei întreg *Peter Pan, povestea băiatului care nu voia să crească mare*, este una inconturnabilă în literatura dramatică orientată către copii şi adolescenţi, deşi place mai ales adulţilor. James Matthew Barrie a adaptat pentru scenă un capitol al cărţii sale, *Mica pasăre albastră, Aventură în Kensington Garden*, obţinând, în pofida pronosticurilor, un succes imens şi de durată. Peter Pan a devenit o figură literară mitică, fiind imortalizat şi ca sculptură foarte îndrăgită, în faimosul Hyde Park. Eroul – copilul care nu vrea să crească – fuge de acasă pe fereastră, refugiindu-se în mediul fermecat din Kensington Gardens, printre zâne şi spiriduşi. Din când în când, se întoarce până aproape de casă, vede fereastra deschisă şi pe părinţi aşteptându-l, dar nu se poate desprinde de lumea sa, mai bogată şi mai seducătoare decât realitatea. În cele din urmă, revenind, vede fereastra închisă şi pe părinţi îngrijind un alt copil, născut între timp. Nu mai are de ales şi rămâne cu zânele lui. Barrie a fost el însuşi un copil care, pesemne pentru că nu voia nici el să crească, a rămas, ca adult, de un metru şi jumătate, având totuşi norocul să-şi găsească o soţie pe măsură. Adora copiii şi, pentru că nu a avut, s-a ataşat de copiii unor prieteni. După moartea neaşteptată a prietenilor, s-a îngrijit de creşterea şi educaţia orfanilor, fără a-i înfia, însă. Comparaţia cu Lewis Carroll, şi acesta dornic de compania copiilor şi scriind pentru ei, este inevitabilă. Diferenţele sunt mai mari decât asemănările. Carroll este extravagant şi cinic, Barrie este blând şi sentimental. În 1904, când s-a jucat *Peter Pan* în premieră absolută, Maurice Maeterlinck se bucura de succesul piesei sale, *Pasărea albastră*, dar aceasta era o feerie simbolistă, cu pretenţii filosofice, nu o plonjare în lumea autentică a copilăriei. Demersul lui Barrie este mai apropiat de romanul-cult al lui Alain Fournier, *Le Grand Meaulnes*, care prezintă, într-o cheie romantică, refuzul unui adolescent de a se maturiza, pentru a nu ieşi din lumea fermecată a infinitelor posibilităţi, de care se simţea indisolubil legat. Paul Hazard, în *Cărţile, copiii şi adulţii* (1932), a adus clarificările teoretice necesare. După el, adolescenţa nu trebuie privită ca o etapă intermediară, care precede condiţia de adult, ci trebuie recunoscută ca valoare absolută: „Copiii sunt bogaţi prin ceea ce nu posedă, prin minunile posibilului. Imaginaţia nu le este doar cea mai mare bucurie, ea este secretul libertăţii lor şi al elanului lor vital. Raţiunea nu-i înlănţuie încă, ea nu le-a dezvăluit încă limitele, astfel încât ei îşi proiectează visele în nori şi, fără grijă şi fără scop, se joacă într-o veselie."

Construcţia piesei lui Barrie nu debordează de inventivitate. Ea începe ca povestea lui Mary Poppins: cu o familie burgheză, convenţională, în care copiii (Wendy şi fraţii ei) sunt struniţi de trei dădace autoritare. Remarcăm un interesant element scenografic: patul celor trei băieţi are drept perne trei capete de miei, ceea ce trimite la capra cu trei iezi. Peter Pan apare pe fereastră şi-i ademeneşte pe copii către ţara zânelor. Acolo există, însă, şi conflicte. Căpitanul Hook (cel cu cârlig în loc de mână), împreună cu acoliţii săi, se află în conflict cu Peter Pan şi zânele lui. Se întâmplă răpiri şi trădări, intervin sirene, piraţi, dar şi un simpatic crocodil. Când căpitanul Hook pare a ieşi biruitor, el îl ameninţă pe Peter Pan nu cu moartea (aceasta nu-l înspăimântă, căci este, pentru el, doar o „minunată aventură" – *to die, to die, what a wonderful adventure*), ci cu maturizarea: „Voi face din tine un bărbat." Evident, totul se termină cu bine, copiii rătăciţi revin la căminul lor, doar Peter Pan şi zâna Tinker Bell rămân în libertate, voltijând, agăţaţi în frânghii, deasupra scenei.

Robert Wilson şi-a urmat principiul conform căruia nu are rost să pui în scenă un spectacol dacă ştii dinainte ce vrei să comunici prin el. Dacă ai mesajul, n-ai decât să-l spui, nu e nevoie să foloseşti mizanscena, pentru a-l transmite. Prin spectacol, el nu vrea să facă adevărul să treacă, ci preferă să pună semne de întrebare: „Scena este un spaţiu special, unde comportamentul trebuie să fie diferit de cel obişnuit. Scena nu este un spaţiu privat, ci un forum, în care trebuie să intri cu respect. Or, important, într-un forum, este să formulezi întrebări. Peter Stein nu a început montarea lui *Faust*, până nu s-a pregătit îndestul, până când nu i-a devenit clar ce intenţiona. Spre deosebire de el, eu vreau să trec direct la fapte, astfel încât înţelesul să fie rezultatul experienţei. Nu vreau să ştiu niciodată de ce fac un anumit lucru. Dacă ştii de ce îl faci, mai bine nu-l mai faci! Dacă nu ştii de ce, şi nu ştii nici cum, atunci abia merită să-l faci!"

Spectacolul este un *musical*, în care se vorbeşte nemţeşte şi se cântă englezeşte. Muzica este compusă de grupul „CocoRosie", două surori americane stabilite la Paris, promotoare ale unui stil pe care ele îl numesc *psych-folk*. Deşi publicitatea le prezintă ca pe nişte mari inovatoare, care utilizează cântecul liric combinat cu gospel şi muzică pop, cu acompaniament de zgomot acvatic, vase ciocnite şi jucării sonore pentru copii, ceea ce au compus pentru acest spectacol este pe cât de plăcut-cantabil, pe atât de adecvat. Songurile sunt inspirate din şlagărele filmelor muzicale ale anilor 1960 (percepem aluzii la *Sunetul muzicii*), dar ele sunt deturnate şi subminate prin accente sarcastice.

Desigur, Robert Wilson a început prin a compune luminile lui speciale, prin care reuşeşte să redea suprarealul feeric. Efectele sunt însă, de pe acum, previzibile, deşi rămân încântătoare. Regizorul nu a calculat destul de atent *timing*-ul, şi de aceea succesiunea tablourilor nu are cadenţa optimă. Mişcarea scenică este, la rândul ei, elementară: zânele, piraţii, copiii şi spiriduşii evoluează în şir indian sau se prind în diverse hore. Costumele lui Jacques Reynaud sunt foarte expresive. Sabin Tambrea, în rolul lui Peter Pan, apare ca un star pop ambiguu, gen David Bowie sau Marylin Manson. Interpretarea lui se reduce, însă, la apariţia corporală spectaculoasă. Are, ce-i drept, câteva momente de relief: când îşi explică frustrarea (a găsit închisă fereastra casei părinteşti), când se îngrozeşte la ideea de a se maturiza (confruntarea cu căpitanul Hook) şi când interpretează, în tonalitate minoră, melancolică, şlagărul spectacolului („Să mori, ce minunată aventură!"), lunecând încet de-a lungul avanscenei. Între actori – cu toţii, profesionişti de mare clasă – iese în evidenţă Anna Graenzler, interpreta lui Wendy, care reuşeşte să exprime combinaţia insolită dintre inocenţă, voinţă şi duritate.

Faţă de admirabila montare scenică a *Sonetelor* lui Shakespeare, realizată de Robert Wilson cu acelaşi ansamblu german (prezentată la Craiova, în cadrul Festivalului Shakespeare realizat de Emil Boroghină), *Peter Pan* este un modest „spectacol de serviciu". El are, totuşi, antren şi transmite emoţie, pentru că regizorul s-a recunoscut întrucâtva în eroul principal, astfel încât ar putea să exclame, alături de Pier Paolo Pasolini: „Adult? Niciodată. Niciodată: aşa cum existenţa/ Care nu se coace, dar rămâne mereu verde,/ Dintr-o splendidă zi într-altă splendidă zi." Mai pătrunzător ca Barrie, Wilson şi Pasolini la un loc, Shakespeare ne-a avertizat, în *Regele Lear*: *Ripeness is all (Maturizarea e totul).*

Expoziţia lui Robert Wilson de la Luvru ocupă două mari săli, situate, în mod bizar, foarte departe una de alta. Prima se află la etajul pavilionului Denon, în fosta capelă regală, iar a doua la subsol, acolo unde sunt vizibile fundamentele vechilor ziduri, de pe vremea când palatul de azi era o cetate fortificată. Drumul de la o sală la alta este lung şi întortocheat; de aceea, neavizaţii se mărginesc să viziteze doar o jumătate de expoziţie. Mai există o lucrare, instalată în turnul care adăposteşte marile picturi istorice.

Expoziţia de la etaj conţine colecţia personală a regizorului, păstrată în parte la el acasă şi în parte la Laboratorul de cercetări culturale Watermill Center, înfiinţat şi animat de Robert Wilson. Etalarea de obiecte heteroclite deconcertează. Nu este deloc o colecţie de artă, aşa cum suntem obişnuiţi să vedem în câteva reşedinţe pariziene, sau la Bucureşti, la Muzeul Colecţiilor. Există mai multe tipuri de colecţionari. Există cei foarte bogaţi, ca Saatchi sau Pinault, care cumpără opere de artă la sfatul experţilor, din dorinţa de a investi în valori sigure, pe care, eventual, să le revândă cu profit. Există cunoscătorii (*les connaisseurs*), care ştiu bine raportul calitate/preţ. Aceştia îşi urmează propriul gust, mereu ameliorat şi ajuns din ce în ce mai rafinat. În sfârşit, avem de-a face cu cei care colecţionează pentru a-şi decora un interior original, unde să se simtă bine, şi cu care să-şi uimească vizitatorii. Robert Wilson nu se încadrează în niciuna dintre aceste categorii. Unele obiecte – puţine – sunt preţioase (exemplare de artă orientală ca și ceramică făurită de importanţi artiști contemporani), altele sunt create de el însuşi pentru diverse scenografii (scaunul cu umbră), iar altele sunt pur şi simplu găsite pe stradă sau luate de la gunoi (o pereche de mănuşi de copil). Există multe fotografii de-ale prietenilor şi colaboratorilor, figurine de bâlci, dar şi obiecte de uz comun, cum ar fi un simplu scaun montat pe perete cu picioarele în sus. În centrul sălii este reconstituit dormitorul artistului, cu un pat mare, având pe etajera-spătar bibelouri de doi bani, iar în faţă un monitor pe care se desfăşoară non-stop un film video abstract, cu coloană sonoră monotonă. Printre curiozităţi – o pereche de pantofi cumpărată la licitaţie, care a aparţinut Marlenei Dietrich, actriţă-fetiş pentru Wilson, deoarece a împins artificialitatea până la limită, în vederea afirmării unui stil.

Nu este o colecţie, nu este nici măcar un cabinet de curiozităţi, este utilajul unui laborator de creaţie. Aşa cum savantul experimentator are nevoie de instrumente (eprubete, pahare Berzelius etc., în cazul chimistului), artistul are nevoie de obiecte care să-i stârnească imaginaţia şi să-i stimuleze creaţia. Bric-à-brac-ul expus nu este altceva decât un complex instrument de lucru. Am văzut o singură dată ceva similar, la Centrul Pompidou (Beaubourg): panoul cât un perete pe care André Breton a montat diferite obiecte, mai mult sau mai puţin artistice, şi în faţa căruia îşi instalase masa de lucru.

A doua parte a expoziţiei cuprinde lucrări de artă video originale, realizate special pentru acest eveniment. Sursa lor de inspiraţie constă în lucrări binecunoscute din colecţiile Muzeului. În turnul cu marile pânze istorice, artistul a instalat o interpretare video care pare că reproduce în mărime naturală marele tablou al lui Jacques Louis David, reprezentând moartea lui Marat, în baie. Originalul intitulat *Marat ucis,* se află la Bruxelles, unde David a trebuit să se refugieze, dar Luvrul deţine o copie. Wilson schimbă sexul personajului, dotându-i torsul cu sâni, şi înlocuieşte capul lui Marat cu cel al lui Lady Gaga, purtând acelaşi turban. Pentru a realiza o dinamică teatrală, fondul îşi schimbă gradual tonalitatea, de la sumbru la foarte deschis, şi invers. Transsexualizarea ironică şi metisajul dintre arta neoclasică şi cultura pop au un efect artistic pregnant.

În sala din subsol, aflată în semiîntuneric, artistul realizează o interpretare video supradimensionată a portretului domnişoarei Larivière, de Ingres. La prima vedere, pare o simplă reproducere a tabloului, în alt mediu şi la alte dimensiuni. Contemplându-l cu răbdare, însă, observăm că păsările albe din fundal încep să se mişte, iar domnişoara ne face, complice, cu ochiul. Un tablou reprezentând capul tăiat al Sfântului Ioan Botezătorul, pus pe o tipsie, l-a inspirat într-atât pe Wilson, încât a realizat un număr mare de variante video. Într-unele, capul este dublat de un altul şi, în toate, ne face cu ochiul şi îşi mişcă buzele, de parcă ar dori să ne transmită un mesaj. Rezultatul ar fi la limita kitschului, dacă nu ar fi simţul ritmului care guvernează transformările în timp.

Tot procesul de maturizare este tema a două filme văzute la Paris. Este locul să le menţionez, deoarece amândouă au drept protagonişti doi mari actori de teatru: Pippo Delbono şi Guillaume Gallien. Este binecunoscut faptul că arta actorului de teatru diferă de cea a actorului de film. Primul are postùri mai stilizate, mai riguros controlate, iar vocea este elementul său esenţial de expresie. Cel de-al doilea trebuie să se mişte „natural" şi să aibă o mare expresivitate facială, speculată în gros-plan. Actorul de teatru trebuie să rămână expresiv chiar şi atunci când este privit de la distanţă, sau când arborează o mască, cazuri în care fizionomia contează mai puţin. De aceea este pasionant să urmăreşti prestaţiile cinematografice ale marilor actori de teatru.

Pippo Delbono este protagonistul filmului *Henri*, regizat de Yolande Marceau, ea însăşi actriţă de teatru. Acţiunea se petrece în Borinage (Belgia), regiune în care a locuit tânărul Van Gogh, zonă fostă minieră unde activitatea economică, în afara serviciilor, este acum aproape inexistentă. Cetăţenii beneficiază de ajutoare sociale, astfel încât pot trăi acceptabil. Henri este patronul unui local modest, pe care-l conduce, de fapt, soţia lui. Are o fiică ambiţioasă, cu carieră, care s-a distanţat de familie. Soţia lui se ocupă de toate, în timp ce Henri, deşi la vârsta a doua, se arată neajutorat, ca un copil mare, preferând să bea cu clienţii şi să piardă vremea. Moartea subită a soţiei provoacă o criză care declanşează procesul de maturizare a lui Henri. Fata ar dori să pună lucrurile pe roate şi angajează o fetiţă uşor handicapată, ca ajutor în gospodărie; dar nimic nu pare să meargă. Tatăl inert şi iresponsabil o exasperează. Scena în care îl surprinde la beţie cu prietenii, în toiul nopţii, pare scoasă din *A douăsprezecea noapte*. Interesant este faptul că fetiţa handicapată este cea care-l ajută pe Henri să iasă din impas, să reia relaţiile cu lumea, să-şi depăşească marasmul – într-un cuvânt, să se maturizeze. Relaţia dintre Henri şi fetiţă este descrisă cu multă delicateţe, amintind de aceea dintre Gelsomina şi Zampano, din *La strada* lui Fellini. De altfel, tot filmul este fellinian, mai ales prin grotescul subtil, nuanţat cu sensibilitate, al personajelor de fundal, multe dintre acestea fiind interpretate de handicapaţi din trupa lui Delbono. Pippo Delbono reuşeşte cu brio să ofere o excelentă performanţă pur cinematografică. Regia este, însă, puţin calofilă, insistând excesiv asupra unor imagini frumoase în sine şi, prin aceasta, rupând ritmul dramatic.

Celălalt film, *Băieţii şi Guillaume, la masă!*, regizat de excelentul actor Guillaume Gallien de la Comedia Franceză, care interpretează cele două roluri principale, este un fel de autoanaliză, cu virtuţi de exorcizare. Actorul se prezintă pe sine însuşi, cu prenumele şi înclinaţiile sale. Se ştie că, în cariera sa, Guillaume Gallien este mereu dispus să joace roluri feminine, în travesti. Guillaume din film este un tânăr măcinat de incertitudini asupra sexualităţii şi genului său. Fraţii săi sunt sportivi şi zurbagii, iar el este retras şi cuminte „ca o fetiţă". Mama lui, pe care o adoră, îşi dorise o fată, de aceea îi încurajează, fără să-şi dea seama, apucăturile feminizante. De aici, titlul filmului, care subliniază distanţa dintre „băieţi" şi Guillaume, cel ambiguu ca gen. Guillaume ajunge să-şi impersoneze mama, să intre în „rolul" ei, să-i imite perfect vocea, până la a-i deruta pe ceilalţi. Marea performanţă este că actorul Gallien îl joacă şi pe personajul Guillaume, dar şi pe mama acestuia, în travesti. Rezultatul este de o picanterie care întrece orice închipuire. Este drept că, spre deosebire de *Henri*, *Guillaume* are ceva de teatru filmat; dar, pentru un amator de teatru, acesta nu este un defect. Filmul este şi o satiră a mediilor gay, la fel de amuzantă, dar mult mai virulentă decât a fost, mai demult, *La cage aux folles/Colivia nebunelor*. Autoconvins că este, psihologic, „fetiţă", Guillaume decide să aibă legături homosexuale şi, în acest scop, explorează mediul respectiv, care nu face decât să-i provoace râsu'-plânsu'. A lua peste picior cultura gay este, însă, în mediile intelectuale franceze, aproape la fel de rău văzut ca şi revizionismul, astfel încât filmul a stârnit destule reacţii strepezite. Până la urmă, eroul se reconstruieşte ca bărbat, dovedind că formula lui Simone de Beauvoir din cartea ei *Al doilea sex* – „femeie nu te naşti, femeie devii" – este valabilă şi pentru bărbaţi.

Peter Pan, *Henri*, *Guillaume* sunt trei ipostaze artistice ale dificultăţilor implicate în procesul de maturizare. Barrie şi Wilson, Delbono şi Gallien le-au dat complexitate, căutând adânc în propria lor interioritate.

Roxana CROITORU

Lada cu Marionete din Augsburg

A doua zi de Crăciun, sub un cer întunecat acoperit de nori grei ce păreau să aducă în sfârşit zăpada, am pornit cu maşina – alături de fiul meu – din München spre Augsburg, să vedem spectacolul *Când Moş Crăciun cade din cer,* la cel mai renumit teatru de marionete din Germania, Augsburger Puppenkiste. Am parcurs cu uşurinţă, pe şoseaua puţin circulată în zi de sărbatoare, cei şaptezeci de kilometri. Spectacolul începea la ora 16, aşa că mai puteam vizita ceva şi din oraş.

Augsburg, unul dintre cele mai vechi oraşe din Germania, fondat în secolul I în timpul împăratului Augustus, cu numele de Augusta Vindelicorum (de la numele populaţiei celte *vindelicii* înfrântă de romani), oraş liber, centru economic şi comercial la acea vreme, s-a dezvoltat în Evul Mediu şi şi-a păstrat importanţa şi în prezent, fiind capitala regiunii Schwaben şi al treilea oraş ca importanţă în landul Bavaria, după München şi Nürnberg.

Oraş universitar, cu multe instituţii culturale, muzee, Primăria, catedrala Sfânta Maria din secolul XI, în stil romanic, turnul de veghe Perlach, cu arhitectura medievală şi vestigii bine întreţinute, am ales să vizităm der Fuggerei, cel mai vechi complex de locuinţe sociale din lume, care funcţionează şi astăzi. Fuggerei este un oraş în oraş. A fost fondat în anul 1521 de Jacob Fugger cel Bogat (bancher şi negustor), în numele său şi în memoria celor doi fraţi ai săi decedaţi, Ulrich şi Georg, pentru cetăţenii nevoiaşi ai oraşului şi ca un prinos adus Domnului pentru tot binele obţinut de ei în viaţa pământeană. Jacob Fugger a fost un precursor în gândire şi în faptă, cu mult înaintea lui Martin Luther sau a reformatorilor catolici care i-au urmat. Se povesteşte că într-o noapte, Jacob Fugger s-a gândit că nu este bine să dai nimic pe gratis, semenilor tăi, deoarece acel lucru îşi pierde valoarea. A stabilit atunci, pentru locatarii din Fuggerei în contractul care se păstrează intact şi se aplică şi în prezent ca, valoarea chiriei anuale să fie un gulden olandez, adică 0,88 Euro şi, de asemenea, beneficiarii (catolici) să spună zilnic trei rugăciuni pentru cei ce i-au ajutat, fondator şi familia sa. În mijlocul unei străduţe pavată cu piatră cubică, flancată de case cu obloane de lemn, se deschide privirii pe partea dreaptă o arcadă boltită, intrarea în orăşel: o stradă-alee lungă, cu biserica Sfântul Marc la intrare şi o fântână în mijloc. De o parte şi de alta a străzii principale, perpendicular pe ea se deschid patru, respectiv trei din cele opt străzi ale orăşelului. Căsuţe cochete aliniate una lângă alta, în stilul vremii, cu parter şi etaj (cei de la parter au o mică grădină, cei de la etaj dispun de pod), fiecare cu intrare separată pentru ca proprietarii să-şi păstreze intimitatea, cu sonerii şi intrări individualizate, dau un farmec aparte locului. Iniţial doar 52 de căsuţe, azi 67 cu 140 de apartamente adăpostesc 150 de persoane. Fuggerei are un mic muzeu, în care la parter poate fi vizitat un apartament cu arhitectura şi mobila pictată originală: un antreu, o bucătărie, o cameră de zi, dormitorul dominat de patul cu tăblii. Aici poate fi urmărit şi un film despre familia Fuggerei şi istoricul locului. Orăşelul a dispus de un spital (cu o mică bibliotecă), de opt paturi pentru servitorii şi funcţionarii familiei. Una dintre îngrijitoarele spitalului, Dorothea Braun, a fost acuzată de fiica ei, de numai unsprezece ani, de vrăjitorie. După „o teribilă tortură", ea a fost condamnată de Curtea imperială a oraşului Augsburg, decapitată şi apoi arsă la 25 septembrie 1625. Pe o altă stradă poate fi vizitat un apartament-model, mobilat şi utilat după standardele actuale: cameră de zi cu televizor, bucătărie, dormitor, baie. În insula de verdeaţă a orăşelului poate fi admirat bustul lui Jacob Fuggerei. Cartierul Fuggerei are şi un zid de apărare şi cinci porţi, care se inchideau după ora zece seara. Două dintre ele închid şi azi accesul în oraş, noaptea. Mărit şi renovat după distrugerile celui de-al Doilea Război Mondial, istoria acelor ani precum şi planurile reconstrucţiei se pot vedea în micul buncăr. Descendenţii familiei administrează în continuare acest oraş-model precum şi alte opt fundaţii.

Traversăm străzile discret ornate de Crăciun spre centru, la Teatrul de păpuşi. O clădire sobră, impunătoare, în stil romanic, atât de bine reprezentat la Augsburg şi cu adăugiri baroc. Intrăm în holul spaţios dominat în mijloc de o masă semicirculară, casă de bilete online sau tradiţionale dar şi stand-vitrină cu caiete de sală, DVD-uri cu spectacolele teatrului, cărţi pentru copii, o frumoasă istorie ilustrată a teatrului, păpuşi, suveniruri de vânzare. În hol se află un bar-restaurant cu câteva mese, la care copii şi părinţi pot lua prânzul sau o prăjitură în pauza spectacolului. În partea stângă, lângă garderobă şi uşa de acces spre sala de spectacole, o scară amplă ne conduce la etajul întâi, la muzeul-expoziţie deschis în anul 2001. Păpuşile-vedete sunt expuse în spaţiul generos, în decorul, costumele şi recuzita lor, recompunând fragmente de spectacol. Ineditul acestui muzeu îl constituie minigarderoba aflată la îndemâna bunicilor, părinţilor şi copiilor. Astfel costumaţi, în personaje celebre, pot să pătrundă în lumea magică a poveştilor. Într-un colţ e amenajată o masă cu obiecte de lemn, păpuşi, mobilă, obiecte de bucătărie, pe care copiii le animă în poveşti după propria imaginaţie. Înainte de începerea spectacolului am consultat caietul de sală riguros alcătuit, extrem de util adulţilor în pregătirea celor mici, precum şi nouă, spectatori ocazionali.

Lada cu Marionete din Augsburg este Teatrul de marionete al familiei Oemichen. În timpul războiului, Walter Oemichen, actor pasionat, împreună cu soţia sa Rose şi cele două fiice au deschis o scenă particulară, Altarul Marionetelor, cu spectacole pentru familie şi prieteni. A fost un moment luminos în acele timpuri grele. Soţii Oemichen au creat apoi cu resurse precare o scenă, iar la 26 februarie 1948 „s-a deschis pentru prima oară capacul Lăzii (gest emblematic şi azi pentru micii spectatori), în spaţiul spitalului „Sfântul Spirit", cu povestea *Motanul încălţat*". Ansamblul s-a mărit în timp cu actori de valoare şi au început să fie cunoscuţi şi în ţară datorită numeroaselor turnee. Walter Oemichen a conceput în 1951 o scenă mobilă, uşor de deplasat. De asemenea, în anul 1953, la doar patru săptămâni de la prima emisie a telejurnalului la televiziunea germană, teatrul şi-a început colaborarea cu televiziunea, cu prima emisiune live, *Petrică şi lupul*.

Anul 2013 a însemnat pentru Teatrul de marionete un dublu jubileu: 65 de ani de la înfiinţare şi 60 de ani de teatru la televiziune cu peste 1200 de emisiuni. Impresionant este crezul acestui ansamblu, care a jucat de-a lungul anilor pentru mai bine de 4,5 milioane de spectatori: „Această cifră de succes este pentru noi un stimul şi ne obligă să continuăm înţelept şi cu înţelegere dar şi cu umor şi cu suflet încă mulţi ani de aici înainte activitatea Teatrului „Lada cu Marionete". Într-o lume invadată de oferte mediatice, dorim să rămânem o insulă a fanteziei şi a divertismentului profund comic, dorim să stimulăm gândirea şi să prezentăm pur şi simplu un teatru de calitate".

Proprietari ai teatrului sunt fraţii Jürgen şi Klaus Marschall, a treia generaţie descendenţi ai familiei întemeietoare, director Klaus Marschall. Susţinerea financiară a teatrului este asigurată de oraşul Augsburg, precum şi de fonduri anuale din partea landului bavarez şi a numeroşi şi importanţi sponsori.

Păşim curioşi şi emoţionaţi în sala de spectacole cu arcade romane dispusă în pantă pentru o mai bună vizibilitate, cu scaune comode de pluş roşu, fiind prezenţi bunici, părinţi cu copii, dar şi adulţi singuri veniţi la o poveste de Crăciun.

DAS HEILIGGEISTSPITAL
WVRDE IN DEN JAHREN
1625 – 1632 VNTER DEN
STADTPFLEGERN HYRO-
NIMVS IMHOF VND BERN
HARD REHLINGEN VON
DEM AVGSBVRGER STADT
BAVMEISTER ELIAS HOLL
ERRICHTET.

Când Moş Crăciun cade din cer este povestea cunoscutei autoare de cărţi pentru copii Cornelia Funke. Piesa este scrisă după regulile clasice, pe care spectacolul le respectă întocmai: două acte în douăsprezece tablouri, partea întâi şapte tablouri urmate de o pauză, partea a doua cinci tablouri. Lumea magică a *Moşului* se îmbină armonios, pe canavaua poveştii, cu problemele actuale atât ale celor mici cât şi ale celor mari. Cortina reprezintă copertele frumos colorate ale unei cărţi cu poveşti supradimensionate. Lumina scade, „copertele" se deschid şi pătrundem pe un tărâm feeric. Într-o seară de decembrie, pe când ultimul Moş Crăciun adevărat, Niklas Julebukk călătorea pe cer cu caleaşca sa trasă de Renul Stea Căzătoare, începe o furtună de iarnă cu tunete şi fulgere. Renul se sperie, rupe hăţurile şi fuge cuprins de panică în noapte. Caleaşca cu Julebukk se roteşte, coboară în spirală şi se izbeşte de pământ. I se rup roţile, dar Moşul, cei doi pitici Barba Muştelor şi Barba Caprei, împreună cu Îngerul de Crăciun, Matilda, sunt nevătămaţi. Nedumeriţi, ei se întreabă unde s-au prăbuşit. Se află pe strada Ceţoasă, în Ţara Oamenilor. Şi chiar acolo trebuiau să ajungă, ca să asculte noaptea visurile copiilor şi să-şi noteze în caietul Moşului dorinţele lor secrete. De un real efect este imaginea caselor care se perindă prin faţa Moşului şi a piticilor, pe strada Ceţoasă, luminată de lună. Dar fără ren, nu puteau pleca de pe strada Ceţoasă, iar renul Moşului era invizibil în Ţara Oamenilor. A doua zi de dimineaţă Julebukk se întâlneşte în faţa caleştii cu Ben, un băiat de doisprezece ani, care mergea destul de amărât spre şcoală. Avea teză la matematică şi nu era prea bun la socotit. Era supărat şi pentru că părinţii lui voiau să-l ducă de sărbători în insula Mallorca, iar Ben nu avea altă dorinţă decât să petreacă Crăciunul acasă, cu multă zăpadă şi să primească în dar un căţeluş. Julebukk îl invită pe Ben, după şcoală, în bucătăria lui, unde acesta îi vede pe cei doi pitici la lucru şi pe Matilda, care cocea prăjituri. Julebukk îi povesteşte trist, cum Moşul Waldemar, cel rău şi avar, împreună cu armata sa de spărgători de nuci, au ocupat cu un an înainte Ţara Crăciunului. Waldemar i-a obligat pe ceilalţi Moşi Crăciun să le dea copiilor, în locul jucăriilor visate, jucării scumpe făcute în fabrici şi care îi costau pe părinţi bani foarte mulţi. Doar Julebukk şi încă şase Moşi Crăciun au reuşit să se opună şi să împlinească pe ascuns dorinţele copiilor. Dar Waldemar a reuşit să-i prindă pe cei şase Moşi şi să-i descalţe, să le scoată cizmele din picioare. Un Moş poate fi fără cizme doar un minut, după care se transformă într-un Moş Sfântul Nicolae de ciocolată. Piticii erau şi ei trişti, nu mai puteau să construiască jucăriile visate de copii. Julebukk este urmărit şi din această cauză uşa albă din bucătăria lui este încuiată. Ea se deschide doar în Ţara Crăciunului cea înzăpezită. În acest an copiii nu vor mai avea zăpadă: maşina de pompat zăpadă s-a defectat în timpul aterizării forţate pe strada Ceţoasă şi, chiar dacă piticii vor repara caleaşca şi maşina de pompat zăpadă, fără Renul Stea Căzătoare nu se pot întoarce în Ţara Crăciunului. Ben împreună cu fata din vecini Charlotte şi câinele ei Wutz pornesc în căutarea renului. Îl descoperă într-un mare magazin de jucării, invizibil pentru oamenii-cumpărători. Cei doi pitici repară caleaşca şi maşina de făcut zăpadă şi împreună cu renul se întorc în Ţara Crăciunului. Waldemar şi armata sa sunt prinşi şi învinşi, transformaţi în moşi de ciocolată. Piticii pregătesc jucării adevărate copiilor, iar Ben are bucuia de a sărbători Crăciunul acasă, cu zăpadă şi cu un căţeluş.

Am relatat subiectul pentru claritatea poveştii. În spectacolul cu şaisprezece personaje este inclus aproape întregul ansamblu de actori ai teatrului. Decorurile şi marionetele minuţios executate, realist, la scară, sunt deosebit de frumoase şi redau atmosfera fiecărei scene. Foarte reuşită e bucătăria-cameră de zi a lui

Julebukk, cu soba de gătit, la care coace prăjituri Matilda și cu jucăriile intens colorate pregătite sau în curs de a fi meşterite de către pitici. Schimbările de decor/ tablou au loc pe heblu (întuneric). Mânuirea din cruce cu traverse a marionetelor-păpuşi cu sfori este o tehnică deosebit de dificilă, de mare măiestrie (din păcate din ce în ce mai rar folosită), se face din podul scenei, nimic la vedere, pentru a nu distruge iluzia micilor spectatori. Actorii-mânuitori nu apar nici la aplauze.

Cu mic, cu mare am urmărit fascinaţi povestea, iar la final, după ce copertele cărţii s-au închis, nu am putut să nu mă gândesc ce mult înseamnă în teatru, într-un spectacol, pe lângă talent şi dăruire, ştiinţa lucrului bine făcut şi a continuităţii.

Pe drumul de întoarcere a început să fulguiască. „Maşina de pompat zăpada" funcţiona...

Aura CUMITA

Jubileu: zece ani de la înființarea Baletului de Stat din Berlin

Anul acesta se împlinește un deceniu de existență a Baletului de Stat din Berlin. În februarie 2004, într-un moment de criză a baletului berlinez, Vladimir Malakhov punea bazele acestei instituţii, aducând laolaltă, în cadrul Fundaţiei Operei din Berlin, cele trei corpuri de balet existente în acel moment: la Opera de Stat „Unter den Linden", Opera Germană (Deutsche Oper) şi Opera Comică (Komischer Oper). De-a lungul acestei perioade, **Malakhov** a transformat Baletul din Berlin într-o *marcă*, punând accentul pe dezvoltarea cât mai amplă a unui repertoriu clasic. El şi-a lăsat amprenta artistică nu doar ca manager și coregraf, ci şi ca prim-solist.

Cu ocazia acestei aniversări, în capitala Germaniei a avut loc premiera spectacolului ***Malakhov & Friends – The Final***, o adevărată Gală a Baletului Berlinez.

Malakhov & Friends a fost una dintre cele mai iubite reprezentaţii ale Baletului de Stat. A fost o producţie de succes, care a reuşit să aducă bani la buget şi să finanţeze alte producţii mai scumpe.

„The Final", pentru că această Gală este ultima pe care Malakhov o prezintă pe scena Baletului de Stat din Berlin, el urmând să lucreze în calitate de consilier artistic al Baletului din Tokyo.

La Gală au dansat prim-solişti ai Baletului de Stat, precum şi balerini renumiţi, invitaţi de la Opera de Stat din München sau de la Baletul din Tokyo, din New York, Sankt-Petersburg şi Londra. Pe lângă fragmentre din marele repertoriu de balet clasic, de la *Lacul lebedelor* până la *Don Quijote* şi *Silfidele*, spectacolul s-a mai remarcat prin explozive coregrafii din baletul neoclasic şi modern, semnate de Roland Petit sau Twyla Tharp. De asemenea, trei duete pe muzica lui Frank Sinatra au contribuit la diversificarea programului.

Apariţia pe scenă a tânărului prim-solist român Dinu Tamzlacaru, în duetul din *Don Quijote*, a fost impresionantă prin perfecţiunea tehnică şi artistică a interpretării. Publicul a aplaudat cu frenezie.

În ceea ce-l priveşte, Malakhov a ales pentru propriile sale apariţii pe scenă un fir narativ autobiografic plin de simboluri, pentru a ilustra experienţa sa în calitate de director al unei instituţii care s-a confruntat deseori cu probleme financiare. A fost un parcurs anevoios, nelipsit de critici acerbe, printre care aceea că Malakhov ar fi neglijat baletul modern. În această privinţă, directorul, dansatorul, coregraful şi maestrul de balet Malakhov are un răspuns simplu: „Un dansator din şcoala clasică poate dansa modern; invers este, însă, imposibil."

În primul pas de deux din *Silfidele*, Malakhov interpretează un tânăr poet, un visător, alături de fragila Mika Yoshioka de la Baletul din Tokyo.

Al doilea duet – „Leda şi Lebăda", extras din *Ma Pavlova*, coregrafiat de Roland Petit în 1986 –, unde îl vedem pe Malakhov alături de prim-solista Nadja Saidakova, ne dezvăluie în rolul lui Zeus un dansator care, din păcate, nu se mai află la apogeul performanţei artistice: nici nu putem pretinde de la natură ca estetica unui corp aflat la 46 de ani să mai aibă graţia cu care artistul îşi interpreta rolurile... (De reamintit şi faptul că în 2007 Malakhov a suferit două intervenţii chirurgicale la genunchi.) De altfel, dansul centrat mult prea mult pe personajul masculin face din Leda un soi de povară legată de picior. Publicul a aplaudat, dar momentului i-au lipsit entuziasmul şi frenezia cu care acelaşi public a răsplătit interpretările altor dansatori.

Malakhov a mai dansat solo-ul „Icarus", cel mai aşteptat moment al Galei. Dansul, în coregrafia marocanului-flamand Sidi Larbi Cherkaoui, a fost special creat pentru Malakhov. Într-o lumină rece şi săracă, purtând un costum bleumarin cubistic, Malakhov s-a inserat în tragicul destin al cunoscutului personaj mitologic, simbol al ambiţiei eşuate. Coregrafia lui Cherkaoui transformă mitul, prin aceea că moartea lui Icarus devine simbolul pentru un nou început. Căderea la pământ din final, pe o lumină caldă, semnifică o împământare la propriu, pentru a se încărca cu noi energii.

Ultimul duet al lui Malakhov, „The old man and me", pe muzica lui J. J. Cale şi coregrafiat de Hans van Manen, care încheie şi spectacolul, ne prezintă un Malakhov autoironic. În acest duet reflexiv şi liric deopotrivă, Malakhov dansează alături de prim-solista Beatrice Knop. Dansul prezintă un *Bărbat* – îmbrăcat cu pantaloni de costum şi vestă vişinie catifelată – pe care gesturile erotice ale tinerei femei nu-l mai atrag: un bătrân indiferent la plăcerile vieţii. În van încearcă *Femeia*/ Beatrice Knop să-l însufleţească, la propriu: *Bărbatul*/Malakhov rămâne apatic, iar apatia lui o contaminează treptat chiar şi pe partenera sa. Pe cei doi îi leagă totuşi amintiri comune. În virtutea unui trecut comun, cei doi se străduiesc să se apropie unul de celălalt. *Bărbatul* oscilează între starea de apatie, de uşoară melancolie, şi cea de clovnerie – aceasta din urmă, ca unică modalitate posibilă de autenticitate. Dar, oricât ar încerca cei doi să se relanseze pe un drum comun, pare imposibil. Autoironia din final, pe care Malakhov o îndrăzneşte, l-a apropiat mai mult de public.

Prin cele patru apariţii, Malakhov transmite un mesaj clar: de la tânărul poet din *Silfidele* şi Lebăda Zeus (momentul în care Malakhov îşi punea gaj renumele mondial pentru relansarea baletului clasic în Berlin), la un Icarus inversat (cariera de director al Baletului de Stat din Berlin, adesea însoţită de critici) şi până la bătrânul apatic şi comic (momentul în care Malakhov pleacă de la Baletul de Stat din Berlin).

După premieră, Vladimir Malakhov a fost distins de către secretarul de stat al Culturii, André Schmitz, cu titlul onorific de excepţie „Berliner Kammertänzer", pentru munca prestată în funcţia de fondator al Baletului de Stat din Berlin. Acest titlu se acordă pentru performanţe artistice deosebite şi pentru apartenenţă la un teatru timp de cel puţin cinci ani.

Foto: Bettina Stöß

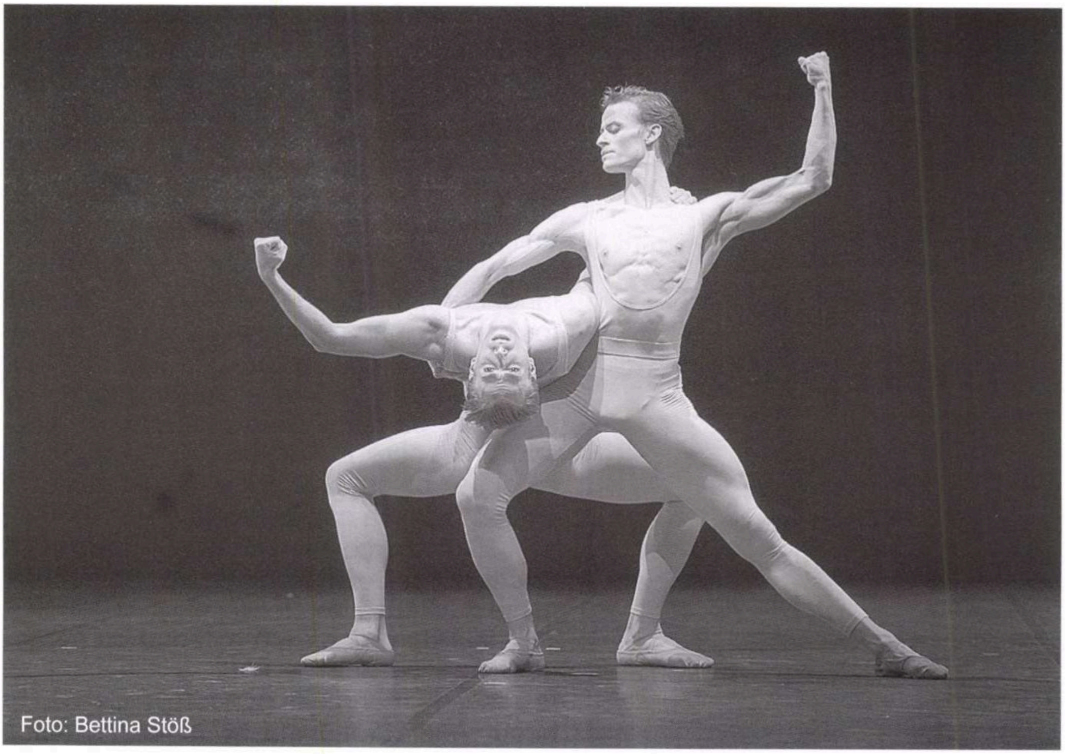


Foto: Bettina Stöß

CARTE

Elisabeta POP

Meditaţii despre singurătate şi solidaritate

Cartea Anei Blandiana, ***Fals tratat de manipulare*** – îmi vine să spun că nu e o carte, ci o rană deschisă, una dintre acele răni care se vindecă numai dacă sunt expuse, arătate, cum am auzit că, în nu ştiu care trib african, răniţii îşi expun rănile la soare, încredinţaţi că lumina lui le va vindeca. Povestind, mărturisind, autoarea nu etalează, pur şi simplu, amintiri, întâmplări din viaţa ei – şi nu numai, ci şi a acestui univers românesc în care a trăit şi continuă să trăiască; nu, aceasta ar fi putut s-o facă într-un *Jurnal*, dar ea trage, din tot ce i s-a întâmplat, nişte concluzii, nişte explicaţii, urmărite atent din chiar titlul cărţii, menite să lămurească termenul *manipulare*. Când, în ce fel, cum a fost ea (şi, vai, câţi dintre cititori nu se vor recunoaşte în situaţii asemănătoare!) manipulată, cu ce scop, cine au fost beneficiarii, cine victimele... Nu o face nici cu gândul răzbunării, nici ca să-i arate cu degetul pe cei care... Ci, pur şi simplu, fiindcă vrea să înţeleagă acest mecanism complicat căruia şi ea, ca mulţi alţii dintre noi, i-a căzut victimă.

Este, cred, şi motivul pentru care şi-a numit cartea *Tratat* şi nu altminteri...

Un tratat, cum se ştie, enunţă principiile fundamentale ale unei discipline. Ei bine, chiar asta face Ana Blandiana: pornind de la fapte şi întâmplări obişnuite, unele putând părea – unui ochi mai puţin atent – chiar banale, ajunge să formuleze principii. Cu alte cuvinte, dă clasă şi valoare literară certă, cu putere generalizatoare, unor întâmplări ce s-ar fi putut pierde pentru totdeauna în uitare. Şi nu numai. Ea analizează (aş zice, aproape ştiinţific, cauzele manipulărilor de toate felurile, şi din anii comunismului, dar – vai! – şi de după), modalităţile, uneori subtile, alteori grosolane, dar întotdeauna diabolice, cu care au fost şi, din păcate, continuă să fie manevraţi românii, cum este exploatată aşa-numita naivitate a intelectualilor (când, de fapt, e vorba pur şi simplu de atât de necesara încredere în semeni), dar şi buna lor credinţă, chiar dacă, uneori, din această pricină, aceştia cad în ridicol.

Ana Blandiana
Fals tratat de manipulare
book
HUMANITAS

Fals, de ce fals? Probabil pentru că are serioase rezerve că poate, că trebuie, că se cuvine să dea lecţii cuiva, oricui...?

Mărturisesc că am aşteptat cu nerăbdare apariţia acestei cărţi. S-a nimerit să mă aflu la Fundaţia Academia Civică, în biroul Anei Blandiana şi al lui Romulus

Rusan (care îmi sunt prieteni de peste patruzeci de ani), tocmai când se pregăteau să ducă lucrarea la Editură. Stând, fericită, cu ea în braţe (scoasă chiar sub ochii noştri de pe imprimantă), părea că ţine la piept un prunc. Nu i-am spus nimic, dar imaginea m-a urmărit o vreme...

M-am apucat s-o citesc pe sărite, cum se spune, alegând după titlu, când una şi când alta dintre cele scrise; apoi m-am trezit c-o iau de la coadă spre cap, şi abia la urmă am început lectura, ca oamenii.

Multe dintre cele povestite fie le ştiam de la ei – de la ea şi de la Romi (fiindcă. trebuie să spun, ei doi nu sunt doar o pereche, ca atâtea altele: sunt un cuplu sudat, doi intelectuali, doi scriitori care trăiesc, gândesc, colaborează admirabil şi cu folos, de peste cincizeci de ani) –, fie le bănuiam (mai ales cele legate de mineriade, de Scriitori şi de Uniunea lor, de Alianţa Civică, de P.A.C. etc.). Cu toate acestea, am citit totul cu mare bucurie, deşi de cele mai multe ori îmi venea să plâng. Dar, nu: Ana nu ar dori să ne întristeze, ci doar să ne aducă aminte câteva dintre întâmplările trăite şi mai ales să ne pună pe gânduri, să ne stârnească acum, cât de cât, o reacţie la cele citite.

E limpede că această carte nu poate fi povestită. Ea trebuie citită; mai ales cei tineri trebuie s-o citească: ei, care nu au apucat, spre norocul lor, să trăiască în anii aceia, într-un regim comunist, în care noi, cei mai bătrâni, am cunoscut din plin foamea, frigul şi frica... (La fel cred că şi cartea lui Gabriel Liiceanu, *Dragul meu turnător*, trebuie recomandată tinerilor, fiindcă şi aici e vorba de viaţa unui om urmărit pas cu pas de Securitate, turnat zi de zi şi împiedicat să trăiască normal.) Dar dacă totuşi ar fi să spun ce anume m-a impresionat cel mai mult şi mai mult, dar m-a şi intrigat peste măsură, în cartea Blandianei, aş spune că deopotrivă au fost secvenţele legate de umilinţa la care a fost supusă de trei ori la rând, nefiind admisă la examenul de la Filologia din Cluj, dar şi întâmplarea neobişnuită cu acel funcţionar care a ajutat-o să se înscrie a patra oară, chiar în dimineaţa examenului, şi care s-a dovedit a fi nici mai mult nici mai puţin decât torţionarul lui Lucreţiu Pătrăşcanu. E greu să uiţi apoi percheziţiile abuzive, arestarea tatălui ei (preot atât de stimat şi de iubit de credincioşii orădeni), apoi moartea lui, tot astfel cum nu se poate uita incredibila obrăznicie atent calculată a Suzanei Gâdea (ce nume predestinat!) de a-i ţine pe cei doi soţi nouă ore (NOUĂ ore!) la uşa biroului ei ministerial, unde erau înscrişi pentru audienţă, ca să solicite aprobarea eliberării paşaportului pentru Viena, unde Ana urma să primească Premiul „Herder".

A fost apoi cenzura, interdicţia semnăturii, câteva momente norocoase când o carte sau alta mai scăpa de cercetarea atentă a cenzorilor şi pleca spre tipografie, dar şi spaimele celor care trebuiau să taie din texte sau pur şi simplu să scoată poeziile „prea triste" din volumele ei.

Îţi lasă un gust amar încercarea unui consătean de a-i ucide, târându-le maşina spre marginea digului, la Comana, dar şi comentariile poetei legate de jurizările pentru acordarea premiilor la Uniunea Scriitorilor, stupoarea cu care fac cei doi cunoştinţă cu proaspătul îmbogăţit, tot de la Comana, desigur un fost securist, care a cumpărat (!!!) un teren imens şi s-a instalat acolo, cu un depozit de materiale de construcţie (asta, îndată după '90), felul sfidător, poate chiar batjocoritor, cu care acesta li s-a adresat.

Îţi lasă un gust amar toate acele întâmplări petrecute în anii '90, zvonurile mizerabile despre aşa-zisa destrăbălare a femeilor „care dansează goale" (aşa au auzit sătenii din Comana, şi mai că nu se îndoiau că ar fi adevărat) în Piaţa

Universităţii, decepţiile legate de schimbarea bruscă a lui Emil Constantinescu după preluarea preşedinţiei...

Zâmbeşti, dar zâmbeşti strâmb, când afli cum poştaşul din sat (un ţăran, de fapt), din prostie, din naivitate sau din interes, recunoaşte că le citeşte (şi nu doar el) toate scrisorile celor doi.

N-ai cum să rămâi indiferent citind despre felul cum s-a constituit FSN-ul şi cum ea s-a dezmeticit la timp din euforia primelor zile ale noii democraţii, refuzând să mai facă parte dintr-un for ale cărui scopuri necurate le-a intuit rapid. Acea manipulare, cel puţin, nu le-a reuşit politrucilor comunişti, care – vezi Doamne – deveniseră peste noapte mari, convinşi democraţi.

„Democraţia – scrie ea – este un lucru minunat, atâta vreme cât nu devine o formă de linguşire a celor ce votează."

Scriind aceasta, îmi aduc aminte cum câteva dintre ideile Anei Blandiana legate de etică, de civism, de politică, au devenit lozinci mobilizatoare, sloganuri, îndemnuri la luptă, la atitudine... Fraza aceea memorabilă despre „Memoria ca formă de justiţie" va fi mereu citată....

Meditaţiile despre singurătate şi solidaritate sunt pagini excepţionale, pagini care te îndeamnă să-ţi regândeşti cumva propria viaţă. Tot astfel cum am căzut pe gânduri citind despre nopţile nedormite, despre sutele de ore dedicate de cei doi unei îndatoriri civice care lor li se părea, atunci, de o imensă însemnătate, în timp ce alţii râvneau doar puterea şi privilegiile care decurg din ea... Citind , descoperi câte decepţii au încercat ei – Ana şi soţul ei – când unii dintre oamenii politici (şi nu numai), oameni în care au crezut, s-au dovedit lichele, profitori, indivizi lipsiţi de simţul onoarei.

Poate fiindcă am cunoscut-o bine pe distinsa Doamnă Coman (mama anei), m-a impresionat enorm relatarea ultimelor ei clipe, spitalul, suferinţa, plecarea definitivă... Ea ne invita acasă pe toate cele care făceam parte din Alianţa Civică sau mai apoi din Fundaţia Academia Civică de la Oradea, ne trata cu ceaiuri, cafele şi prăjituri bune, şi niciodată nu se simţea obosită sau plictisită, ci, cu o energie de invidiat, se întreţinea cu noi o după-amiază întreagă. Era veselă, ştia multe, avea o distincţie cu totul specială, era incredibil de frumoasă şi de cochetă, de elegantă, la cei peste 80 de ani. Faptul de a fi ajuns la înmormântarea ei, în cimitirul de pe deal, în comuna Blandiana, îmi dă o stare bună, senină, de împăcare.

Cum altfel decât cu tristeţe am citit povestea despre Nea Gheorghe...? Ar merita s-o transcriu în întregime, dar hai să v-o povestesc cumva, pe scurt.

Nea Gheorghe, ţăran din Comana, făcea – asta, înainte de '90 – naveta la oraş, devenind muncitor la o fabrică de bomboane. Era vecin cu Rusanii, cheia casei lor era la el, se înţelegeau foarte bine. După '90, el, care de fapt nu mai era nici ţăran, dar nici muncitor nu mai era – că fabrica, nu-i aşa, dăduse faliment!! –, se uita mult la televizor (aici e limpede vorba de manipulare!) şi îşi exprima, odată cu bucuria schimbării, încet-încet, regretul după ce avusese şi acum a pierdut. Cunoscutul slogan „era mai bine pe vremea lui Ceauşescu" nu l-a ocolit nici pe el. De simpatizat, însă, îl simpatiza pe Ion Iliescu (ca mulţi alţii de felul lui). Când l-a rugat Blandiana să se hotărască pe cine iubeşte, că nu-i poate iubi la fel şi pe unul, şi pe celălalt, că doar Iliescu l-a condamnat la moarte pe Ceauşescu, nea Gheorghe a dres-o repede şi, speriat, cam încurcat, a răspuns: „Da, bietul de el, dar pe Iliescu l-a obligat Coposu să-l omoare..."

Povestea s-ar fi putut termina aici, dar iată comentariile autoarei. Transcriu doar câteva dintre concluziile Blandianei: „Oricât de absurd formal, Nea Gheorghe intuise că între Ceauşescu şi Iliescu exista o înrudire de substrat, în timp ce Coposu aparţinea altei lumi, opusă. [...] Nici revoluţia, nici execuţia nu reuşeau să rupă solidaritatea istorică dintre cei doi activişti de partid, dintre care unul era victima celuilalt, după cum nu reuşea să micşoreze distanţa care îi desparte pe amândoi de fostul deţinut politic."

Ce-ar mai fi de adăugat?

Am zâmbit şi m-am bucurat aflând cum a luat-o Romi în căsătorie pe Doina, (adică pe Ana), deşi un activist important a rugat-o să-l părăsească, fiindcă ea, cu dosarul ei, adică compromiţător, îi va periclita şi lui postul de redactor la *Tribuna*. Ca-n *Traviata*, zice ea... Numai că, aflând enormitatea propunerii, Romi o ia de nevastă în chiar aceeaşi săptămână, sfidându-l în acest fel pe odiosul personaj.

Într-un tratat serios, ştiinţific, fie el de filosofie, de chimie sau astronomie, autorul emite – cum spuneam mai sus – o ipoteză, nişte principii, după care aduce argumentele care să-i întărească teoriile, să le dea consistenţă şi credibilitate. Blandiana procedează invers: ea aduce argumentele, poveştile, relatările, faptele, întâmplările, apoi comentează, emite ipoteze, despică firul în patru, în paisprezece, în o sută, în cât e nevoie, şi trage concluziile, care nu o dată sunt chiar principii.

Şi, dacă tot am adus vorba de principii, nu pot să nu remarc o întrebare obsedantă a Anei Blandiana, care, refuzând orice privilegii, posturi importante, salarii mari, de merit, jurii, plecări în străinătate, nu poate pricepe de ce o (îi) urăsc confraţii? Unii, desigur, fiindcă eu cunosc intelectuali de mare calibru care ţin mult la ea şi la Romi. Cred că o explicaţie ar fi că EI sunt altfel, că se mulţumesc cu puţin, că trăiesc modest, că au principii, nu interese, că refuză categoric compromisurile, că, la urma urmei, nu se aliniază, nu pun preţ pe averi, nu-i interesează bunurile materiale şi privilegiile care decurg dintr-un post gras în Minister, la Parlament sau la nu ştiu ce ambasadă din Europa. Cât despre prestigiu, ei pun preţ numai pe cel obţinut din munca lor, din devotamentul lor, din scrisul lor şi, nu în ultimul rând, din ţinuta lor morală.

La urma urmei – de ce n-am spune-o? – dintr-un patriotism autentic.

Dacă mă gândesc la miile de pagini legate de epoca comunistă, publicate de Romulus Rusan (ca redactor principal şi corector conştiincios) în „Biblioteca Sighet", la *Exerciţiile de memorie şi de Speranţă*, la Şcoala de vară de la Sighet, unde câteva generaţii de elevi au avut privilegiul să-i audă vorbind şi să întâlneasca mari personalităţi politice, istorici, scriitori, cercetători, dar şi foşti deţinuţi, care au adus mărturii cutremurătoare despre închisorile comuniste, regret că în această carte se vorbeşte foarte puţin despre Sighet. „Memorialul", amenajarea impecabilă a sălilor, după cele mai moderne criterii ale unei instituţii de asemenea anvergură, li se datorează lor, ajutaţi – fireşte – de profesionişti serioşi şi oameni de caracter. Această excepţională instituţie este o adevărată şcoală, unde se învaţă totul despre comunism, astfel ca niciodată să nu mai fie posibil ca istoria, aşa cum a fost, să se repete.

Lectura cărţii Anei Blandiana nu-ţi provoacă nici amărăciune, nici melancolie. Pur şi simplu te pune pe gânduri, nu te lasă indiferent, aşa că vorbele lui Churchill, citate chiar de ea undeva, i se potrivesc perfect: „Mă uit în trecut, ca să am perspectiva drumului pe care îl am de urmat."

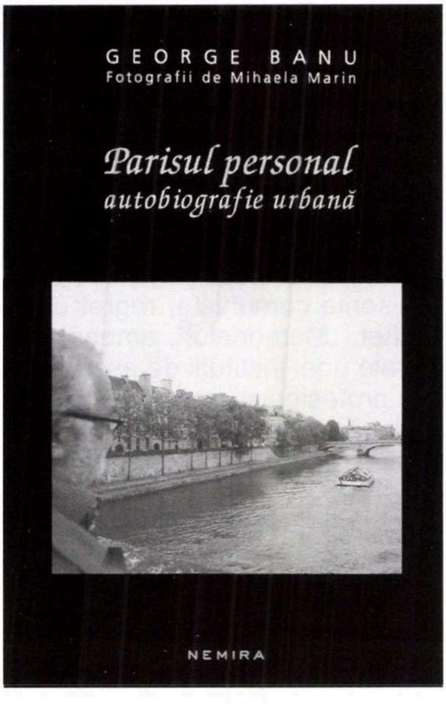
Ana Blandiana– Fals tratat de manipulare, **Editura Humanitas, 2013.**

Mircea MORARIU

Voiaj pe urma celui care am fost

Într-un studiu scris în urmă cu vreo doi ani şi publicat mai întâi în revista *Vatra*, iar mai apoi, într-o formă revizuită (şi îmi place să cred că şi îmbogăţită), în cartea *Aproape de scenă: George Banu* (Editura Curtea veche, Bucureşti, 2013), îl comparam pe marele critic cu Sylvestre Bonnard. Mă gândeam atunci la personajul exemplar, la cărturarul care şi-a consacrat aproape întreaga viaţă găsirii şi editării unui manuscris socotit pierdut, şi credeam că strădaniile lui de căutare pot fi asemănate cu ceea ce făcea George Banu întru păstrarea sau recuperarea memoriei teatrului.

Făcusem cunoştinţă cu Sylvestre Bonnard şi cu romanul lui Anatole France cândva, demult, către sfârşitul liceului, stimulat de un fragment de carte reprodus în manualul pe care l-am parcurs cu minuţie în vederea concursului de admitere la Filologie. Pe vremea aceea se mai studia la liceu – şi încă destul de temeinic – un pic de Literatură franceză (azi nu se mai face ca lumea nici la Universitate). Fragmentul citit şi răscitit, aproape învăţat pe dinafară, care m-a îndemnat să parcurg întregul volum, era o frumoasă, o superbă, o emoţionantă evocare a Parisului, a minunatelor, popularelor şi totuşi enigmaticelor cheiuri ale Senei. O evocare filtrată – cum altfel? – prin ochii şi prin personalitatea de mare iubitor de cărţi a lui Sylvestre Bonnard, câteva fraze fiindu-le dedicate buchiniştilor, cei care ar putea fi cu siguranţă asimilaţi (asemenea unor clădiri, muzee, case, palate, grădini) *locurilor de memorie*, despre care vorbea într-o carte adesea menţionată Pierre Nora.



Mi-am reamintit de Sylvestre Bonnard şi de asemănarea pe care o găsisem între el şi George Banu în acea zi de ianuarie a anului 2014 în care am citit cu încântare, pe nerăsuflate, cartea intitulată ***Parisul personal – autobiografie urbană*** (Editura Nemira, Bucureşti, 2013), scrisă de George Banu şi comentată, adnotată şi completată, graţie superbelor fotografii sepia şi color ale Mihaelei Marin.

Parisul, devenit nu loc, ci veritabil personaj literar încă din Evul Mediu, graţie lui François Villon, socotit un fel de centru al Lumii şi al Universului prin secolul al XVII-lea şi rămas aşa, cu mici amendamente, până azi, Parisul vizitat de Petru cel Mare, cândva, prin 1717, e prezent în atâtea şi atâtea scrieri fundamentale, ce jalonează însăşi istoria umanităţii. Şi, cu toate acestea, pentru un Julien Green, de pildă, Oraşul Lumină era unul greu de definit, dificil de surprins în cuvinte: „Totul, în oraşul acesta, are o calitate neanalizabilă", al cărei „farmec este inexplicabil" – scria marele romancier.

Mă îndoiesc că pentru stilistul de excepţie, pentru familiarizatul desăvârşit cu lumea spectacolului, a teatrului (familiarizare ce nu înseamnă însă nicidecum identificare oarbă, necondiţionată, fără refuzuri, fără intermitenţe, aşa cum se precizează în cartea *Iubire şi neiubire de teatru*), care e George Banu, nu ar fi fost din cale-afară de greu să scrie o carte despre oraşul în care, cu întreruperile determinate de specificul de călător ataşat ocupaţiei de critic convins că teatrul e mereu în altă parte, şi-a petrecut 40 de ani de viaţă. De altfel, a şi scris-o: a scris-o în limba română; numai că, menită să marcheze o aniversare personală, a făcut-o în cel mai personal stil cu putinţă. A gândit-o ca pe o succesiune de ilustrate, de mesaje. Resimţind, după propria mărturisire, asemenea unui artist modern, „pertinenţa eterogeneităţii mijloacelor de expresie ce nu se reduc la o expresie unică", dorindu-şi „nu doar cuvinte sau sunete distinct separate, ci cuvinte şi imagini", George Banu a întocmit acest „voiaj pe urma celui care am fost" împreună cu Mihaela Marin.

Şi, uite aşa, volumul *Parisul personal – autobiografie urbană* se situează într-un simptomatic, benefic, stimulant *entre-deux*, repetând parcă chiar felul în care s-a desfăşurat viaţa criticului. Neîndoielnic, George Banu a ales deloc întâmplător Franţa şi Parisul ca *terre d'asile*. Bursa salvatoare ce i-a îngăduit tânărului şi proaspătului doctor în teatrologie să părăsească la sfârşitul lui 1973 o Românie peste care nocivele *Teze din iulie* au lăsat noaptea totalitară – bursă ce urma să se consume în Franţa, la Paris – nu a reprezentat niciodată o nouă sursă de constrângere sau de limitare geografică. Însă, pot să pariez cu oricine că George Banu nu ar fi putut niciodată să scrie, aşa cum scria teribilistul Michel Houellebeck (conform *Inamici publici,* Editura Polirom, Iaşi, 2009), „niciodată nu m-am simţit dator sau obligat faţă de Franţa, iar alegerea unei ţări de reşedinţă are, pentru mine, tot atâtea rezonanţe emoţionale ca şi alegerea unui hotel".

În Franţa, în Parisul public în care criticul şi-a desenat „Parisul personal", în Parisul a cărui esenţă se concentrează în Notre Dame, în apartamentele din Rue de Rivoli 16 sau 18 (în care a locuit rând pe rând), în biroul ce „nu mi-a fost chilie, ci spaţiu de tranziţie, uneori îndelungat adăpost, dar niciodată definitiv", George Banu s-a simţit necondiţionat *acasă*. Sau măcar un locuitor familiar". La fel, sau aproape la fel, cum s-a simţit acasă în Bucureştiul ce părea definitiv pierdut în decembrie 1973, dar care a fost regăsit fără probleme de adaptare, cu suplimentarul „sentiment al apartenenţei", în primele zile ale anului 1990. O pierdere şi o regăsire, un alt *entre-deux* marcat de un alt mare, definitiv, loc de memorie care e Gara de Est. O gară de Est pe care o căuta, o regăsea traumatic bătrânul Emil Cioran, într-o piesă a lui Matei Vişniec.

Citind „mesajele" de pe „ilustratele" scrise de George Banu şi completate de fotografiile Mihaelei Marin, fiecare dintre noi descoperim ori redescoperim Parisul. Un Paris care poate să nu fie, care chiar nu trebuie să fie riguros „al nostru". Aceasta, fiindcă biografia fiecăruia dintre noi este cu totul alta decât „autobiografia urbană", deliberat concepută în acest chip, de către George Banu. O autobiografie ce surprinde între paginile ei personalitatea omului de teatru, a criticului, a iubitorului de pictură, de muzee şi de măşti, a călătorului, a acelui Peer Gynt câştigător, defel păgubaş, care e George Banu. O autobiografie ce rezumă cărţile criticului. Cărţi ce se reactualizează, chiar fără a fi în mod expres numite, în mintea celui ce a avut fericirea şi înţelepciunea de a le parcurge.

George Banu – fotografii de Mihaela Marin, Parisul personal, autobiografie urbană, **Editura Nemira, Bucureşti, 2013.**

Mircea MORARIU

Anii iluziilor, anii dezvrăjirii[1]

1. Apropierea şi ruptura de comunism

Prin cine ştie ce coincidenţă, ***Ce a fost. Cum a fost***, cartea de memorii (provocate de criticul Daniel Cristea-Enache) a profesorului Paul Cornea (Editura Polirom & Editura Cartea Românească, Iaşi–Bucureşti, 2013) a apărut cam în acelaşi timp cu reeditarea la Humanitas a *Închisorii noastre cea de toate zilele* a lui Ion Ioanid.

În vreme ce regretatul fost crainic al *Europei Libere*, deţinut politic de cursă lungă, realizează în mai multe volume o cronică a României staliniste văzute din perspectiva închisorilor care mai de care mai dure, profesorul Paul Cornea ne introduce în lumea comunismului românesc în principal de factură dejistă, dar şi ceauşistă, din poziţia fostului aparatcik, fostului activist cultural de nivel mediu. A celui ce regretă asocierea, ce i-a înţeles relativ repede caracterul nefast, ce i-a intuit eşecul, a celui ce a rupt într-un final orice fel de legătură cu utopia, fără nici cea mai mică urmă de nostalgie. Deşi ruptura – aşteptată, prognozată, dorită – a venit relativ târziu. Din vina sa, dar şi cu concursul celor din jur. Vom vedea de ce.

Paul Cornea scrie despre comunismul românesc din poziţia celui ce nu îşi neagă, nu îşi ascunde, nu îşi catifelează culpa de a fi fost cândva parte activă a unei stângi militante ce a eşuat lamentabil, de care s-a desprins faptic, într-un târziu, complet. Fără însă a nu-şi recunoaşte greşelile, fără a nu-şi asuma vinile, justificate, lămurite pe îndelete, dar nu şi scuzate iezuistic, prin explicaţia – cât se poate de validă, altminteri – că „într-un totalitarism de tip stalinist nimeni nu scapă inocent, doar morţii nu sunt obligaţi la compromisuri."

Paul Cornea are demnitatea de a comite cu exemplară responsabilitate, fără exclamaţii dramatice şi fără patetisme de prost gust, gestul de a recunoaşte aceste compromisuri şi de a explica prin slăbiciuni strict omeneşti destul de întârziata lui ieşire din „sistem", din ierarhii, din nomenclatură. De unde diferenţele calitative dintre confesiunile profesorului Paul Cornea şi cele ale profesorului Ion Ianoşi, care, aşa cum admite el însuşi în finalul cărţii *Internaţionala mea. Cronica unei vieţi* (Editura Polirom, Iaşi, 2012), a rămas şi acum un om cu convingeri de stânga. O încăpăţânare deloc fericită. O încăpăţânare costisitoare şi la nivelul receptării critice a cărţii. Nu insist.

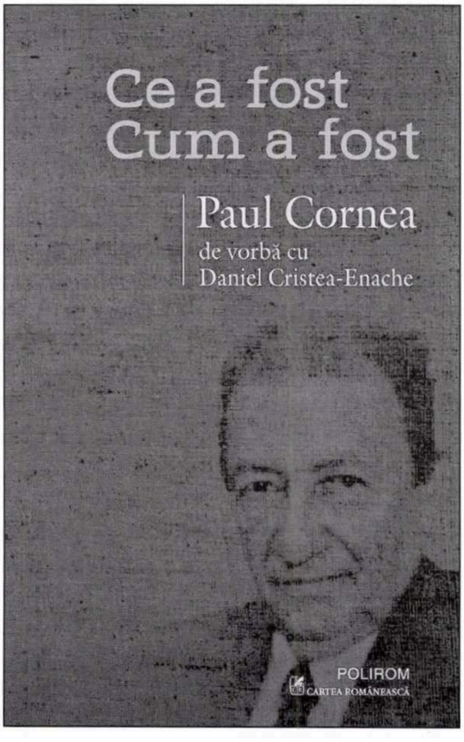
Paul Cornea îşi pune pe hârtie mărturiile, slujindu-se de perspectiva celui ce în adolescenţă a aderat la comunism nu doar din entuziasm, nu exclusiv din necunoaştere ori din cunoaştere incompletă, ci şi ca urmare a unei cumplite experienţe personale a marginalizării, a excluderii. Devenit ilegalist, încă din vremea anilor petrecuţi la Liceul Evreiesc, în numele luptei antifasciste, rămas înregimentat şi în slujba partidului (care la 23 august nu avea nici măcar 1000 de membri), în virtutea unor „convingeri comuniste situate la un nivel de adâncime", viitorul profesor Paul Cornea a parcurs o traiectorie dintre cele mai sinuoase. A fost promovat foarte rapid redactor-şef al unei reviste pe nume *Tinereţea* (*Tânărul muncitor*) – o publicaţie de care astăzi nu îşi mai aminteşte nimeni –, a fost un meteoric pasager, vreme de numai trei săptămâni, prin redacţia *Scânteii*, şi mai apoi a fost numit fără preaviz secretar al C.C. al UTM. Loc în care a surmontat cu mare dificultate pericolul rinocerizării şi de unde a fost mazilit pe nepusă masă, ceea ce însemna „o sancţiune şi un avertisment în ochii partidului, o excelentă schimbare de macaz în ochii mei", nu înainte de a participa la organizarea Festivalului Mondial al Tineretului ce a avut loc la Bucureşti în vara lui 1953. Festival despre care recente documente găsite în arhivele scrise ale *Europei Libere*, arhive ce se conservă la Budapesta, au adus importante clarificări. Unele şi referitoare la intempestiva lui organizare, un proces despre care depune mărturie într-o oarecare măsură şi profesorul Paul Cornea, în cartea lui.

---

[1] Cum noi edităm ca supliment o serie de volume intitulată „Eu, tu, el/ea şi istoria", acest articol îşi găseşte justificat locul în paginile revistei noastre de teatru. Actul de creaţie teatrală nu este valid dacă e total străin de istorie. (*N. red.*)

Din toamna aceluiaşi an, Paul Cornea a devenit funcţionar superior de Stat, locul lui principal de muncă fiind Ministerul Culturii. Instituţie în care a rămas, în pofida dezvrăjirii, intervenită către mijlocul anilor '50 ai secolului trecut, până în 1965, adică până în anul în care lider suprem al PCR devenea Nicolae Ceauşescu. Iar dacă aşa-numitul „Raport secret" prezentat de N. S. Hruşciov de la tribuna Congresului al XX-lea al PCUS, dar şi reprimarea dură a Revoluţiei Maghiare din 1965, au avut un rol fundamental în despărţirea categorică a profesorului de marxism şi de comunism, invadarea Cehoslovaciei, în august 1968, de către trupele Pactului de la Varşovia a însemnat momentul punerii adevăratului punct final al rupturii definitive de orice fel de ideologie de stânga. O decizie a cărei justeţe avea să fie confirmată de evenimentele tot mai întunecate ce s-au consumat până în decembrie 1989. Evenimente ce au făcut ca ilegalistul de altădată, funcţionarul cultural superior, carevasăzică omul de nădejde al partidului – o nădejde ce nu l-a scutit de supravegheri, de critici dure, demascări, avansări prin retrogradare, destituiri ş.a.m.d. – să ajungă să fie ameninţat cu concedierea din Universitatea din Bucureşti, pentru că unul dintre fiii săi, Andrei Cornea, a semnat o scrisoare de protest, în cursul anului 1989.

Fac o paranteză. O şedinţă de destituire a lui Paul Cornea din fruntea editurilor – şedinţă la care a participat, fără să îşi apere subordonatul, şi eleganta doamnă ministru Constanţa Crăciun, prezentată de unii drept model de cumsecădenie şi de omenie comunistă – avea să fie condusă de Leonte Răutu. Acelaşi Leonte Răutu, profesionist al „pedagogiei fricii", de care Nicolae Ceauşescu se va descotorosi în august 1981, sub pretextul că una dintre fiicele fostului redactor-şef al *Scânteii* şi mare satrap al ideologiei comuniste ceruse emigrarea. Reclamase, carevasăzică, exercitarea unui drept recunoscut de conducerea României prin semnătura pusă pe Actul final al Conferinţei de la Helsinki, din vara lui 1975. Câţiva ani mai târziu, în 1989, victima lui Răutu din anul 1958 va fi ameninţată cu excluderea din învăţământul



superior, din cauza unei fapte similare a fiului său – faptă demnă, dar de neiertat în ochii aparatului comunist. Faptă echivalentă cu o crimă de lezmajestate. Nimic mai relevant pentru felul de a fi al comunismului românesc, al comunismului în general (cf. Vladimir Tismăneanu și Cristian Vasile – *Perfectul acrobat. Leonte Răutu. Măştile răului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008).

Revin. Acestea ar fi întâmplările, acestea ar fi faptele, acestea ar fi jaloanele temporale pe care e construită cartea de aproape 400 de pagini. Carte ce e (şi) o „relatare a principalelor secvenţe ale existenţei mele sub comunism", cum scrie, în primele rânduri ale celor *Câteva lămuriri indispensabile cititorului acestei cărţi*, profesorul Paul Cornea. Vin însă, în cursul celei de-a doua secvenţe a acestui proiect dificil, dar nicidecum tardiv (cum eronat crede profesorul), câteva precizări majore ale memorialistului: „...ţinta mea nu este să particip la o conversaţie oarecare, ci să folosesc ocazia spre a-mi reexamina principalele evenimente ale vieţii, în lumina înţelesului pe care ţi-l dau acum – altfel spus, spre a-mi lua temperatura identitară în ceasul asfinţitului." Adaug acestui citat un altul, desprins din *Postfaţa* semnată de Daniel Cristea-Enache: „Nu *dezvăluiri* mi-am dorit, aşadar, în această carte; nu intimităţi, episoade picante, bârfe subţiri şi anecdote ocolind *strategic* punctele de intersecţie a adevărului istoric cu cel biografic. Ceea ce mi-am dorit eu a coincis, spectaculos şi profund, cu ceea ce şi-a dorit Profesorul nostru (cum l-a numit Nicolae Manolescu), şi anume, o rememorare scuturată de neesenţial şi structurată ca o autobiografie şi o radiografie rece. Un parcurs existenţial recapitulat în doi timpi: cel al Personajului care a fost Paul Cornea (la 20 de ani, la 30, la 40...) şi cel al protagonistului care a devenit."

Cum coincidenţa dintre ceea ce a vrut profesorul Paul Cornea şi ceea ce au fost aspiraţiile încă tânărului universitar Daniel Cristea-Enache s-a dovedit deplină, cum planul celor doi a fost respectat întocmai, cum dl. Paul Cornea este în carte nu doar personaj şi protagonist, ci, mai presus de toate, un intelectual de mare clasă, înzestrat cu importante, cu solide lecturi politologice şi istorice, *Ce a fost. Cum a fost* are însuşirea excepţională de a mai dobândi, pentru mine cel puţin, încă un titlu pe care îmi îngăduit să îl adaug eu însumi: *De ce a fost.* De ce a fost, nu în sensul că profesorul Paul Cornea ar fi încercat să explice în cele 21 de secvenţe ale confesiunii sale de ce anume s-a produs un anume eveniment în istoria de aproape 70 de ani a comunismului românesc cu acte, fie el legal ori ilegal, fie el real ori imaginat în laboratoarele propagandei PCR (1921–1989), deşi găsim în paginile cărţii şi aşa ceva. Tot aşa cum, atrăgându-ne atenţia asupra unor evenimente neîndeajuns luminate de cercetători, aşa cum a fost temporara înlăturare a lui Leonte Răutu – „Malvolio" sau „perfectul acrobat", cum l-a numit Eugen Jebeleanu – din fruntea propagandei, sau asupra extraordinarei agitaţii a lui Miron Constantinescu în lunile ce au urmat Raportului lui Hruşciov şi Revoluţiei Maghiare din 1956, profesorul Cornea ne propune un fel de exerciţiu de *if history*, dacă nu chiar de enigmistică istorică. De pildă: Ce ar fi fost dacă moartea lui Grigore Preoteasa nu ar fi determinat reînscăunarea lui Răutu (beneficiar în carte de câteva portrete „în mişcare" şi în *aquaforte* de primă mână, unele în antiteză grotescă, probându-i încă o dată cameleonismul identitar) ori dacă Miron Constantinescu nu ar fi fost înlăturat din toate funcţiile în cursul lui 1957? Ar fi fost oare altele politicile culturale – şi nu numai ale regimului Dej, ale stalinistului ce a refuzat orice fel de destalinizare, deşi Moscova hruşciovistă îi cerea asta, tot la fel cum Nicolae Ceauşescu va respinge orice reformă în anii în care Gorbaciov ar fi vrut şi încuviinţat aşa ceva? Mă tem că nu. Sunt sigur că nu. Comunismul nu ţinea cont de oameni, de pionii mai mari sau mai mici. Liderii săi erau ori deveneau dogmatici prin însăşi natura şi în numele strategiilor de supravieţuire specifice sistemului.

Interesante sunt însă explicaţiile pe care profesorul Paul Cornea le dă pentru cele două mari momente ce străjuiesc relaţia lui cu comunismul. Acela al înrolării şi acela al desprinderii.

Găsim, aşadar, în paginile de început ale memoriilor lui Paul Cornea, convingătoare lămuriri asupra adeziunii sale la comunism. Dincolo de motivaţiile acut personale, ce ţin de antecedente legate de persecuţiile la care fascismul de tip antonescian i-a supus etnia şi pe cale de consecinţă pe sine însuşi (deşi Paul Cornea nu supralicitează aceste persecuţii – a se vedea în acest sens şi câteva aprecieri despre Mihail Sebastian, care i-a fost profesor, şi despre *Jurnalul* acestuia), mai intră în discuţie două capcane în care a căzut la vremea tinereţii memorialistul. Mai întâi, e vorba despre identificarea comunismului cu antifascismul, o identificare înşelătoare şi frauduloasă, despre care a scris pertinente pagini Ioan Stanomir, în cartea *Apărarea libertăţii* (Editura Curtea veche, Bucureşti, 2010). Apoi, vrând-nevrând, despre un anumit prestigiu câştigat de comunism şi de Uniunea Sovietică, drept urmare a victoriilor acesteia în cel de-Al Doilea Război Mondial, prestigiu şi victorii generatoare de dileme soluţionate de unii prin adeziuni ce mai apoi s-au dovedit nu doar nepotrivite, ci şi catastrofale. „Neştiinţa, lipsa unor informaţii esenţiale şi veridice despre Uniunea Sovietică şi varianta leninistă a marxismului mi-au favorizat, într-o măsură greu de evaluat, adeziunea la comunism" – mărturiseşte profesorul.

Nu se poate să nu observi, citind aceste rânduri, similitudinea explicaţiilor date de profesorul Paul Cornea cu cele furnizate de François Furet, aderent comunist şi mai apoi unul dintre cei mai minuţioşi analişti critici ai acestei utopii totalitare (cf. *Trecutul unei iluzii. Eseu despre ideea comunistă în secolul al XX-lea*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996), în scrisorile sale către Ernst Nolte (cf. *Fascism şi comunism*, Editura ART, Bucureşti, 2007): „Antifascismul comunist" – scria Furet – „a avut, într-adevăr, acest rol pentru a da impresia că întregul comunism nu este decât o formă superioară a democraţiei, iar propaganda sa a fost, de altfel, şi mai puternică în deceniile ce au urmat după regimurile fasciste." Iar tradiţia de stânga – explica acelaşi François Furet – „avea să îmbrace proiectul unei renaşteri naţionale în universalismul democratic. Ea oferea – părea să ofere – un remediu mai radical şi mai modern pentru declinul naţiunii trădate de elitele sale. Prin ideea comunistă, un tânăr francez din generaţia mea, care crescuse în timpul războiului, fără a fi participat la el, îşi putea hrăni iluzia unui sens democratic ce acţionează pentru o renaştere naţională. Acesta a fost cazul meu."

Elocventă pentru frământările sufleteşti şi nu numai, ce au însoţit treptata şi – cum spuneam – oarecum întârziata despărţire de comunism, e secvenţa a şaptesprezecea a cărţii. O secvenţă care e, până la un punct, „Spovedania unui învins" a lui Paul Cornea. Una ale cărei titluri şi subtitluri mi se par extrem de relevante pentru complexitatea procesului de îndepărtare de ideologia comunistă, dar şi pentru operaţiunea de evaluare la care procedează profesorul. Le citez: *Retrospectivă analitică. Anii de spontaneitate şi de entuziasm ai angajamentului (1944-1948). Impasul anilor 1949-1952. Milosz despre actorie. Prefăcătoria generalizată. Cultul personalităţii. Rezistenţa prin cultură. Paşi ai desprinderii. Il Dio che è falito. Ruptura finală.* E o secvenţă profund încărcată de reflexivitate, lucru firesc câtă vreme în ea se regăsesc enumerate cauzele trecerii de la „exuberanţa", „romantismul" şi „idealismul" tânărului înşelat de propagandă, de falsitate, de poleiala promisiunilor, la realitatea faptelor. „Ulterior," – scrie Paul Cornea – „după Congresul al XX-lea al PCUS, am ajuns treptat să înţeleg că nu există comunism conciliabil cu libertăţile şi drepturile omului, că tendinţa totalitară nu constituie o abatere, o eroare periferică, ci însăşi legea de existenţă a oricărui marxism aplicat. De aceea, în sfertul de veac dintre 1965 şi 1990 m-am izolat la catedră, m-am retras din orice activitate publică, n-am mai colaborat în presa culturală decât cu articole de meserie, m-am străduit să apăr în cursuri şi cărţi un ideal cultural umanist, absolut străin orizontului sectar şi obtuz al naţional-comunismului." Recunoscând că „desprinderea de comunism a constituit un proces lung şi anevoios", memorialistul admite şi că „angajamentul meu comunist ţinea, până la un punct, de o convingere profundă, plasată dincolo de raţionalitate, în structurile de adâncime ale eului. Altfel spus, era o credinţă, înrudită cu cea religioasă prin intensitate şi putere de acaparare a fiinţei.". Totuşi, subliniază profesorul Paul Cornea, „fidelitatea mea n-avea un caracter fanatic, mergea până la un anumit punct, implica o raţionalitate doar efemer anesteziată".

Or, ieşirea de sub anestezie, fie şi în absenţa fanatismului, nu a fost nici uşoară, nici instantanee. Memorialistul, devenit, în ultimii ani ai prezenţei sale în Ministerul Culturii, director general al Cinematografiei (ani „pe care i-am trăit ca pe un calvar"), se simţea prins într-un vârtej. Lectura unor cărţi, precum cele semnate de George Orwell, Arthur Koestler, Charles Plisnier (*Faux passeports*), Edgar Morin (*Auto-biographie*), Panait Istrati (*Spovedania unui învins*), Raymond Aron (*Opiul intelectualilor*) a grăbit „dezvrăjirea". În anul 1965, plecarea din nomenclatură – o nomenclatură de amplitudine medie – a certificat-o. Nu radical, căci ieşirea cu funcţie de salvare a propriei personalităţi din rândul vârfurilor decidenţilor culturali nu a fost urmată şi de demisia din PCR. Din motive varii. Printre acestea, din teama expunerii la consecinţele deloc previzibile, oricum nicidecum agreabile, ce puteau fi chiar extrem de costisitoare, pe care un atare gest le-ar fi implicat. Un gest care, oricum – crede memorialistul –, ar fi fost „pur şi simplu resorbit într-o anonimitate opacă, şters din istorie, ca şi cum nu s-ar fi produs". Iar cum „timpul disidenţei încă nu venise", nu mai rămânea decât opţiunea „jocului dublu" – un joc consumat în spaţiul public. A fost preţul plătit de universitar pentru a-şi susţine doctoratul, pentru a putea publica volume de referinţă, precum *Originile romantismului românesc* şi *Regula jocului.* A meritat? Pesemne că da. Şi nu numai pentru Paul Cornea. Ci şi pentru studenţii lui, de aproape ori de departe, pentru cei ce i-au audiat cursurile ori pentru cei ce i-au devorat cărţile.

2. Întâlniri cu oameni din artă, ştiinţă şi literatură. Şi nu numai

Nu cred că voi contraveni în vreun fel intenţiilor declarate ale cărţii ori dorinţelor exprimate atât de Paul Cornea, cât şi de Daniel Cristea-Enache, dacă voi spune că lectura volumului *Ce a fost. Cum a fost* prilejuieşte şi o suită de întâlniri cu oamenii cu care s-a intersectat odinioară personajul şi protagonistul cărţii. Lista începe cu Mihail Sebastian, prezent aici nu în ipostaza de romancier, nici în aceea de scriitor de literatură dramatică, ci în aceea de profesor la Liceul Evreiesc. Un profesor atipic, deloc subjugat programei, nedoritor în a se erija în director de conştiinţă, un om ce nu ţinea să se impună artificial prin nimic, care îşi trata elevii ca pe nişte adulţi responsabili. A fost un exemplu pe terenul „măsurii, stilului şi al bunului-gust". Un om a cărui lecţie „a fost de nepreţuit în acea epocă de confuzie a valorilor şi de devergondaj pasional". Asta, chiar dacă „fostul meu profesor era un depresiv, înclinat să judece semnele care plutesc într-un abur de indecizie până când cineva le dă sens, dintr-o perspectivă înceţoşată şi negativistă".

Evocarea anilor adolescenţei şi ai comunismului în ilegalitate ne prilejuieşte o primă întâlnire cu un personaj-surpriză, personaj care ceva mai târziu avea să devină un familiar al mai tuturor oamenilor de teatru. E vorba despre „legătura" tânărului intrat în U.T.M., legătură cunoscută sub numele de Crişan. Nimeni altul decât Maxim Crişan, viitorul director din Ministerul Culturii, mai apoi adjunct al lui Liviu Ciulei la conducerea Teatrului „Bulandra". Loc din care avea să fie mazilit în 1972, cu ocazia celebrului scandal al *Revizorului.* Numai că, dacă Ciulei îşi va pierde definitiv şi fără alternativă postul de director, Toma Caragiu pe acela de secretar de partid, iar regizorul Lucian Pintilie nu va mai monta niciodată pe vreo scenă din România, Maxim Crişan va fi „pedepsit" printr-un simplu transfer într-un post absolut similar, la Teatrul „Nottara". Eternul adjunct al lui Horia Lovinescu, al lui Ion Brad, al lui Victor Ernest Maşek şi al lui Vlad Rădescu va ajunge chiar să conducă Teatrul preţ de câteva luni, în timpul scandalului ce avea să îl opună, prin anul 2000, pe Vlad Rădescu majorităţii actorilor. Se vede treaba că munca în ilegalitate l-a ajutat şi susţinut pe Maxim Crişan nu doar în comunism, ci şi după aceea.

Lunga listă a activiştilor, nomenclaturiştilor, oportuniştilor şi ambuscaţilor cunoscuţi ori care aveau să îi dea de furcă lui Paul Cornea în primii ani după instaurarea comunismului, în vremea debutului său în publicistica literară, în răstimpul petrecut în feluritele funcţii deţinute în aparatul politic şi de Stat începe cu Mihail Roller şi cu Nicolae Moraru. Acesta din urmă, cunoscut şi în calitate de coautor al piesei *Pentru fericirea poporului*, din anul 1951 (scrisă în colaborare cu Aurel Baranga), are parte de un savuros portret, veritabilă piesă de teatru, cu didascalii şi comentarii complementare, inserată admirabil de profesorul Paul Cornea în memoriile sale. Nu e iertat nici Sorin Toma, redactorul-şef al *Scânteii,* autorul imundului pamflet la adresa lui Tudor Arghezi, care, din înalta sa poziţie de şef al ziarului partidului, fără să-şi mărturisească filiaţia, îi va cere tânărului Paul Cornea, redactor trecător, să scrie o recenzie, desigur laudativă, la un volumaş de versuri al ilustrului poet inventat, pe nume A. Toma. Rugămintea îi va rămâne neîndeplinită.

Va scrie însă despre A. Toma, şi va scrie „de bine", nimeni altul decât George Călinescu, profesorul lui Paul Cornea de la Facultatea de Litere şi Filosofie a Universităţii din Bucureşti. Un Călinescu evocat cu căldură, în pofida extravaganţelor sale, un profesor ce ţinea electrizat un auditoriu venit din vreme, spre a-şi asigura loc în sală. „Vocea uşor cântată, ca un recitativ de operă, descria într-un ritm egal, suişuri şi coborâşuri; fraza urca până la un maxim sonor, nu doar accentuând, ci şi lungind pronunţia vocalelor ca în prozodia antică, pentru ca apoi să se precipite fulgurant într-un abis, unde sunetul devenea grav şi întunecat. A trebuit să treacă un timp până m-am deprins cu această încercare de a dramatiza şi de a transcende vorbirea normală. Abia după ce te familiarizai cu stranietatea ei te puteai concentra asupra a ceea ce aserta profesorul. Iar asertarea, expunerea propriu-zisă, prelungea şocul auditiv şi-l amplifica în proporţii ameţitoare pentru unul ca mine, la ora aceea fidel 100% ideilor comuniste." Alături de el, Tudor Vianu, Iorgu Iordan, H. Stahl. Dar şi prietenii. Mai întâi istoricul Barbu Câmpina, în continuă contradicţie şi luptă de guerilla cu „marele Mihail Roller", dar şi Eugen Stănescu, cel ce va dezvolta în intimitatea prieteniei teza răspunderii lui Lenin în organizarea şi perpetuarea dictaturii staliniste. Istoria îi va da dreptate, la fel cum i-au dat dreptate istoricii şi politologii (cf. Vladimir Tismăneanu – *Diavolul în istorie,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2013).

Fireşte, interesează în cel mai înalt grad secvenţele din carte în care, provocat de întrebările lui Daniel Cristea-Enache, Paul Cornea evocă momentele esenţiale petrecute în cele trei posturi deţinute la Ministerul Culturii: „Conducătorii culturii, Chişinevschi şi Răutu, s-au servit de mine ca de o manta de vreme rea, un pion mutat de colo-colo, de la teatre la edituri şi de la edituri la cinematografie, fără a mi se cere părerea, fără a se ţine seama de repetatele mele cereri de a fi eliberat."

Contează, desigur, întâlnirea cu celebrul regizor sovietic Iuri Zavadski, ce se autorecomanda drept urmaş al lui Stanislavski; au valoarea lor istoriile ce ţin de întocmirea repertoriilor – lucru anevoios, având în vedere constrângerile ideologice ale timpului; o reîntâlnim binevoitor prezentată pe Margareta Bărbuţă, ce şi-a recunoscut intransigenţa partinică chiar de pe scena Galei UNITER; dar parcă mai importantă e relatarea organizării şi desfăşurării turneului la Paris al Teatrului Naţional din Bucureşti. În calitate de director general în Direcţia Generală a Teatrelor şi Muzicii, Paul Cornea i-a însoţit pe artiştii Naţionalului în capitala Franţei. În repertoriu figura montarea standard a *Scrisorii pierdute*, aceea clasică şi clasicizată a lui Sică Alexandrescu. În mod normal, spectacolul nu ar fi trebuit să pună probleme. Numai că, la Bucureşti, Elvira Godeanu nu a primit viza (probabil spre a nu-i prilejui vreo dezamăgire lui Gheorghiu-Dej), aşa că a trebuit rapid înlocuită cu Cella Dima, iar la Paris plana pericolul subminării reprezentaţiei de către componenţii anticomunişti ai Diasporei. Drept pentru care s-a apelat la ajutorul Elvirei Popescu, care a înlăturat pericolul. O poveste ce nu avea cum să fie menţionată de Valentin Silvestru, în cărticica în care a consemnat turneul...

Cât a fost Paul Cornea director al instituţiilor teatrale şi muzicale, Ion Marin Sadoveanu a fost numit director al Teatrului Naţional, Constantin Silvestri la Operă, Ion Dacian la Operetă, Elena Deleanu a fost recompensată cu direcţia Teatrului „Giuleşti", iar la Filarmonică a oficiat George Georgescu. Ceva mai încolo a fost organizată şi prima ediţie a Festivalului „Enescu", dar înainte, la Ateneu, au putut fi ascultaţi Iakov Zak şi Sviatoslav Richter, ca şi David Oistrah şi Yehudi Menuhin. Plus – incredibil! – sir John Barbirolli, la pupitru.

Paul Cornea a încercat să îl readucă în circuitul scenic pe Camil Petrescu, dar „amintirea proaspătă a masacrării piesei lui *Caragiale în vremea lui*, într-o şedinţă prezidată de N. Moraru (1952), nu era menită să aranjeze lucrurile". Se pare că nici nu le-a prea aranjat. Erau jucaţi Lucia Demetrius, Horia Lovinescu, Aurel Baranga – foarte în graţiile regimului de atunci, dar şi în ale decidenţilor comunişti de mai târziu. Iar Mihail Davidoglu, nemulţumit că nu era jucat îndeajuns, bătea la uşi, scria memorii şi protesta.

„Paul, nu îţi fă griji, schimbarea nu e o degradare, dimpotrivă, e o recunoaştere a meritelor tale!" – i-a spus Constanţa Crăciun lui Paul Cornea, atunci când i-a comunicat decizia mutării la Direcţia Generală a Editurilor (o decizie ce nu i-a aparţinut). Loc în care Paul Cornea a lucrat alături de Niculae Gheran, Constantin Pienescu, Ion Marinescu, Antoaneta Ralian, dar şi de Mihail Şora, adus de memorialistul de acum în Centrală. După 1989, Mihail Şora, devenit ministru al Învăţământului, îi va cere profesorului Paul Cornea să fie Secretar de Stat pentru învăţământul superior.

Paul Cornea a stat în fruntea Editurilor ceva mai mult de un an, „un timp prea scurt pentru a culege roadele muncii mele, prea lung pentru a-i suporta, cu răbdare şi speranţă, trecerea". Numai că în cursul anului 1957 au apărut *Moromeţii, Groapa* şi cele trei volume ale *Cronicii de familie*...

Plecarea de la Edituri, survenită „tot atât de brusc şi de precipitat ca şi cea de la Teatre", a beneficiat de „o mizanscenă dramatică". S-a petrecut într-un „processpectacol", cu consecinţe nu la fel de dure ca acelea pe care le-au suportat Miliţa Petraşcu sau Mihail Andricu (şi procesul acestora e edificator prezentat în carte). Un proces cu acelaşi regizor: Leonte Răutu. Acelaşi Răutu care avea să-i impună profesorului Paul Cornea, de data aceasta pe un ton mieros (iarăşi, excepţional evocat în volum), preluarea conducerii Cinematografiei. Loc al întâlnirilor fericite cu Liviu Ciulei şi cu Lucian Pintilie, dar şi al războaielor cu actriţa improvizată Lica Gheorghiu. Ani – cam şase la număr – în care s-au produs filme precum *Darclée, Setea, S-a furat o bombă* şi, mai presus de toate, *Pădurea spânzuraţilor.*

Paul CORNEA de vorbă cu Daniel CRISTEA-ENACHE – Ce a fost. Cum a fost, **Editura Polirom şi Editura Cartea Românească, Iaşi-Bucureşti, 2013.**

Natalia STANCU

Album aniversar

Am în faţă un preţios album, realizat în vederea **aniversării unei jumătăţi de veac de existenţă a Teatrului Mic** (eveniment în pregătire, care va include şi lansarea propriu-zisă a volumului).

Situat în buricul târgului, Teatrul Mic a fost una dintre instituţiile artistice de mare calibru şi forţă artistică ale Capitalei. Un loc binecuvântat, un benefic spaţiu de ardere şi radiaţie spirituală, care a propus creaţii-reper ori spectacole-cult ale istoriei teatrului românesc. Mergeai la „Mic", pe vremea lui Radu Penciulescu şi a lui Dinu Săraru (aşa cum mergeai la „Bulandra" lui Ciulei şi la Teatrul lui Horia Lovinescu de pe Magheru), nu dintr-un banal reflex cultural şi nici dintr-o oarecare dorinţă de multiculturalizare ori vreo tentă de snobism.

„Mic" a beneficiat nu o dată de şansa de care pomenea Radu Penciulescu: printre animatorii săi (regizori, scenografi, interpreţi, traducători, dramaturgi, manageri) s-au numărat „creatori polarizatori, catalizatori de energie şi ideal, a căror principală putere a stat în disponibilitate, în luciditate, în puterea de a nu se crampona de forme".

„Mic" a contribuit substanţial la întreţinerea libertăţii în gândire şi a puterii de cunoaştere sub semnul lucidităţii şi al vigilenţei spiritului critic. A insistat pe valorizarea umanului ce nu se lasă pervertit de constrângeri, de îndoctrinări ideatice, manipulări ideologice

teatrul
MIC.50
de ani
TEATRUL MIC.50 DE ANI
TEATRUL MIC. BUCUREŞTI, 2013

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

şi dogme artistice. A răspuns nevoii de adevăr, emoţie, frumuseţe şi trăire sufletească autentică a multor milioane de spectatori, din câteva generaţii.

Aici s-au deschis, la începutul anilor '60, noi orizonturi către dramaturgia lumii şi către vocile ei cele mai originale (jucându-se primul Mrožec, primul Pinter, primul Ionesco, primul Arthur Miller etc. din teatrul românesc!). S-au promovat piese care sondau impacturile tragice ale omului cu istoria, surprindeau formele dramatice ale presiunii puterii dictatoriale şi ale pervertirilor de conştiinţă exercitate de politic. Aici au văzut lumina rampei conflicte şi confruntări. care aprofundau cu personalitate şi subtilitate condiţionările morale şi sociale ale individului, care puneau în cumpănă trăirile reale, dureroase, cu rigorile conformiste, cu tabu-urile de toate culorile ori miturile propagandei politice. De asemenea, tot aici ni s-au relevat texte care explorau adâncuri neştiute şi nebănuite ale fiinţei umane – tulburi străfunduri abisale, în lupta cu vocile raţiunii.

La „Mic" s-au propus incitante revitalizări ale clasicilor, din unghiul traumelor şi al sensibilităţii contemporane. Au fost lansaţi scriitori autohtoni şi – uneori – texte care au fascinat şi pe alte meridiane, semnate de Marin Sorescu, Horia Lovinescu, Teodor Mazilu, Matei Vişniec. S-au exprimat perspective moderne asupra dramaturgilor noştri interbelici: Camil Petrescu, aşa cum îl văzuse Crin Teodorescu, *Gaiţele, Răspântia cea mare*. S-au diversificat formele şi direcţionarea mesajului estetic. „Mic" a fost scena unei tentative îndrăzneţe de lărgire a „realismului socialist", de regândire şi aprofundare a realismului psihologic. Aici au apărut unele dintre primele montări de referinţă ale teatrului absurd. A fost experimentată imageria simbolistică şi dinamica şi supradimensionarea registrului grotesc. S-au propus excepţionale stilizări în descendenţa expresionismului. S-a căutat regăsirea unor străvechi rădăcini ale teatrului şi recrearea unor noi structuri ale teatrului de ritual şi mitic, al unor secvenţe de învăluitor oniric şi de teatru cu realism magic.

„Respir în memorie" şocul unor spectacole care te marcau pe viaţă şi îţi influenţau existenţa. Printre acestea, desigur, *Maestrul şi Margareta* – întâlnirea Cătălinei Buzoianu, a lui Ştefan Iordache, a Valeriei Seciu, a lui Octavian Cotescu, a lui Mitică Popescu şi Gheorghe Visu cu Mihail Bulgakov. Dar şi cu publicul anului 1980, care vibra la adevărul cu „manuscrisele nu ard" – acel public care a transformat şi premiera într-o jubilaţie a bucuriei şi a recunoştinţei, cu aplauze ce nu conteneau după o jumătate de oră, cu flori ce zburau către actori şi erau aruncate înapoi către spectatori....

„Respir în memorie", poate şi mai intens, acea inegalabilă *Matca* de Marin Sorescu în regia lui Dinu Cernescu, care a fost considerat cel mai tulburător moment de gândire şi trăire artistică la Teatrul Naţiunilor de la Varşovia; cu dialogul copleşitor, rostit de Vasile Niţulescu şi Leopoldina Bălănuţă, despre condiţia omului într-o natură când prietenoasă, când stihială, sub stele tăcute; despre viaţa care se duce şi renaşte perpetuu; cu „Poldi", ca o fragilă şi totodată monumentală cariatidă vie, ridicând copilul deasupra apelor ce îi ajunseseră *Irinei* până la gură, şi având puterea să mai strige, cu acel patetism profund, de care numai ea era în stare: *„Respiră, mă, respiră!"*...

Îmi mai amintesc, desigur, şi de straniul climat de „morbidezza" şi acel infern surd al pasiunii umane contrariate din *Să îmbrăcăm pe cei goi*, un neliniştitor şi enigmatic Pirandello (pe o canava de telenovelă). Şi cum aş putea uita jocul lui Ştefan Iordache din atâtea roluri uriaşe – devenite de referinţă –, aşa cum a fost acel *Richard al III-lea*, încarnare a Răului şi al unui viciat de Putere, care mângâie doar tronul ca pe o iubită. (Şi nu este o legendă faptul că „prestaţia" excepţională a actorului, consumul său extraordinar de energie, au făcut necesară, în serile cu acest Shakespeare, prezenţa unei ambulanţe!)

Propunându-ne o originală evaluare a timpului scurs de la întemeierea Teatrului Mic, cunoscutul actor care este şi manager al instituţiei – Florin Călinescu – observă (în „deschiderea" albumului omagial) că acești cincizeci de ani echivalează cu o secundă din viaţa milenară a Teatrului. Dar tot el, contabilizând original vieţile celor care au creat la „Mic", apreciază că acestea ar totaliza mii de ani... O durată, încă, mult depăşită, dacă s-ar pune în cumpănă şi vârsta milioanelor de spectatori care au trăit aici magia artei.

Volumul *Teatrul Mic. 50 de ani*, impresionant ca dimensiuni, întindere şi greutate, coordonat şi realizat cu rară dăruire şi cu evidentă competenţă de Alina Epingeac şi Camelia Vlăduţ, are meritul de a ne oferi o binevenită scurtă istorie a instituţiei. Un „memento", cu un şir de informaţii (repertoriu-cronologie, autori-realizatori) culese şi sistematizate, şi arhitecturate îngrijit şi expresiv, şi mai ales cu un bogat evantai de imagini sugestive, care riscau, altfel, să rămână necunoscute (cititorilor, noilor generaţii) ori chiar să se piardă în uitare.

Ni se aminteşte că pe strada Sărindar (azi Constantin Mille), care adăpostea sediile ziarelor *Dimineaţa* şi *Adevărul*, dar care se învecina şi cu Palatul „Universul" ori cu Teatrul Naţional, s-a înfiinţat în 1914 Teatrul „Maria Filotti". Şi, în acelaşi sediu, s-au găzduit ulterior mai multe trupe. Un alt posibil predecesor este Studioul Actorului de Film „C. Nottara" (1950), cu Marietta Sadova la cârmă şi cu Sorana Coroamă-Stanca, Mihai Raicu şi mult regretatul scenograf Tony Gheorghiu printre colaboratori. 1955 aduce celui mai tânăr teatru bucureştean o modificare de nume. Apare, astfel, Teatrul „C. I. Nottara". Metamorfoza titulaturii este comentată de directorul de atunci, D. D. Neleanu, ca una de fond. Aici se vor reprezenta drame şi comedii de Gorki, Rozov, Salînski (literatura rusă şi sovietică fiind atunci şi pentru mai multă vreme un adevărat „must"), dar şi noi scriitori autohtoni, cărora tinerii Horea Popescu (*Ferestre deschise* de Paul Everac) şi Radu Penciulescu (*Secunda 58* de Dorel Dorian) le-au asigurat succese de rezonanţă.

Urmează, iarăşi, după vreo cinci ani, a treia transformare de titulatură. Creat în 1960 şi inaugurat în 1961, Teatrul pentru Copii şi Tineret debutează cu *Marele fluviu îşi adună apele* de Dan Tărchilă. Printre cei ce semnează aici regia – alături de D. D. Neleanu – se află Radu Penciulescu (în echipă cu scenografa Adriana Leonescu), Dinu Cernescu, Ion Lucian. Descoperim, într-o impresionantă fotografie de grup reprodusă în album, pe mulţi din cei 75 de actori ai acelei trupe numeroase. Identificându-le fizionomiile şi citindu-le numele, realizăm că cel puţin două treimi dintre ei au rămas fideli Thaliei. Unii au devenit piloni ai Teatrului Mic – precum Leopoldina Bălănuţă, Tatiana Iekel, Florin Vasiliu, Tudorel Popa, Titus Lapteş, Jean Lorin, Neamţu-Ottonel, George Oprina, Arcadie Donos, Boris Ciornei. Alţii au contribuit la prestigiul altor scene – precum Silviu Stănculescu, Ion Cosma, Natalia Arsene, Genoveva Preda, Mircea Anghelescu.

Şi iată, în sfârşit, în 1964 (la a patra „schimbare la faţă") apare Teatrul Mic. Gongul inaugural lansează cu ecou *Oricât ar părea de ciudat* de Dorel Dorian. Începe o primă „epocă de aur", sub direcţia lui Radu Penciulescu (1964–1968), când repertoriul îşi (şi „ne") deschide ferestre spre teatrul american (William Gibson cu *Doi pe un balansoar*, cu Leopoldina Bălănuţă şi Victor Rebengiuc; *Incident la Vichy* şi *Amintirea a două dimineţi de luni* de Arthur Miller). O breşă în interdicţii se făcea şi prin *Cântăreaţa cheală* de Eugen

Ionescu, în colaj cu *Cinci piese scurte* de Caragiale (Valeriu Moisescu), dar şi atunci când Radu Penciulescu aduce pe afiş şocanta satiră morală şi politică *Tangou* – pamflet dramatic, în care grotescul genera absurdul. Universul lui Mrožeck a fost un pariu inedit, o adevărată provocare pentru artiştii formaţi la şcoala realismului: Octavian Cotescu, George Constantin, Victor Rebengiuc, Olga Tudorache, Dinu Ianculescu, Florin Vasiliu, Vali Cios, Eliza Plopeanu. Noutăţi absolute – ca univers, atmosferă şi tip de personaje, dialog, stil de joc – aducea şi *Îngrijitorul* de Harold Pinter, debutul regizoral al lui Ivan Helmer (cu Helmut Stürmer drept scenograf), interpreţii fiind Dan Nuţu, Nicolae Pomoje, Vasile Niţulescu. În timpul aceluiaşi prim directorat sunt promovate noi lucrări de Paul Everac (*Simple coincidenţe*, transpus de Ion Cojar), Horia Lovinescu (*Hanul de la răscruce*), Ion Băieşu. Un eveniment a fost şi transpunerea dramatică ceremonială, sobră, evocatoare şi zguduitoare, a *Baltagului*, protagonista lui Sadoveanu–Penciulescu fiind Olga Tudorache. Nu trec neobservate nici recitalurile de poezie (Prévert), de balade româneşti ori spectacolele de sunet şi lumină.

Albumul marchează consecvent toate directoratele, însoţindu-le, pe cât posibil, de declaraţii programatice, aprecieri sau bilanţuri. Ion Cojar continuă creator orientările predecesorului său. Alături de Arthur Miller (*Preţul*, cu Ion Marinescu şi Ionescu-Gion – absolut memorabili!) apar pe afiş şi spaniolul Arturo Buero Vallejo, dar şi William Saroyan, cu *Oamenii cavernelor*, în regia lui Dinu Cernescu, cu Eliza Petrăchescu în ultimul său rol, întrerupt de cutremur. Se mai joacă: Mazilu şi Ilie Păunescu (*Maria 1714*, cu Constantin Codrescu în rolul lui Brâncoveanu!). Dar „evenimentul" rămâne *Iona* de Marin Sorescu, debutul în Bucureşti al lui Andrei Şerban, cu George Constantin în inima unui uluitor monolog existenţial, orchestrat pe mai multe voci interioare, şi în burta nesigură şi alunecoasă a unor balene succesive, concepute scenografic de Florica Mălureanu.

Şi iată, în 1977, directoratul lui Dinu Săraru. În cei 13 ani ce au urmat la „Mic" au fost promovate texte substanţiale, puternice şi răscolitoare de D. R. Popescu şi Romulus Guga, în spectacole provocatoare. A plăcut *Unchiul Vanea*. A interesat *Emigranţii* – un alt Mrožek, cu Mitică Popescu şi Ştefan Iordache. La fel, *Minetti* de Th. Bernhard, cu Octavian Cotescu (sub un dublu cântec de lebădă),Tatiana Iekel, Jana Gorea, Ioana Pavelescu, C. Dinescu etc.

În *Efectul razelor gamma asupra anemonelor*, un Paul Zindel care explora surprizele „marginalităţii" şi ale firilor de excepţie, Olga Tudorache primea o copleşitoare replică din partea foarte tinerei Rodica Negrea. S-au bucurat de un ecou extraordinar, programate „cu casa închisă", mai toate creaţiile Cătălinei Buzoianu, strălucite ca viziune şi inedite prin codurile transfigurării. Se cer evocate şi *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, cu Ştefan Iordache şi Carmen Galin; ori *Ivona, principesa Burgundiei*, cu Rodica Negrea, Dan Condurache, Dinu Manolache; ori *Doamna cu camelii*, cu Valeria Seciu şi Gheorghe Visu, Mihai Dinvale, Magda Popovici, Petre Moraru, Nicolae Iliescu; ori *Nişte ţărani*, cu Mitică Popescu în *Năiţă Lucean* şi Petre Moraru în *Procurorul*.

În aceeaşi perioadă, Silviu Purcărete a semnat la „Mic", printre multe altele, *Diavolul şi bunul Dumnezeu* (un Sartre cu Dan Condurache, Mihai Dinvale, Carmen Galin, Monica Ghiuţă) şi *Richard III* (cu Ştefan Iordache, Carmen Galin, Mihai Dinvale, Olga Tudorache). Îmi amintesc şi de *Piaţeta* – cu formidabila Coca Bloos, cu Adriana Şchiopu, Maria Ploae, Monica Ghiuţă, Ion Chelaru –, ca şi bizarul spectacol cu *O scrisoare pierdută*, apărat de Dinu Săraru, cum numai el ştia.

Alături de creatorii amintiţi în această etapă, la „Mic“ s-a afirmat Cristian Hadjiculea (*Mitică Popescu, Bătrâna şi Hoţul* – cu Irina Răchiţeanu), dar mai ales Dragoş Galgoţiu (cu *Copiii lui Kennedy*, care a inaugurat Teatrul Foarte Mic!); de succes a fost şi *O femeie drăguţă*...; a reţinut şi *Don Juan*, cu Dan Condurache şi Coca Bloos.

Ajuns la cârma lui „Mic“ imediat după 1989, pentru puţină vreme, Romulus Vulpescu a adus în repertoriu un vechi text românesc de factură biblică şi cu rezonanţe populare (*Misterul Învierii*), dar şi o creaţie a lui Caryl Churchil – o autoare britanică care se aventurase să scrie şi despre „revoluţia română“. Am consemnat tot pe atunci şi o extrem de mobilă, dinamică şi spirituală *Mătrăguna* de Machiavelli (montată de Dan Micu), cu Coca Bloos, Dinu Manolache, Mihai Dinvale, Mitică Popescu, Nicolae Dinică şi Oana Ioachim.

„Am vrut atât de multe lucruri, dar am realizat prea puţin“ – crede Alexa Visarion, care s-a aflat la conducerea Teatrului Mic. Îmi amintesc din acea perioadă (1991–1992) un alt Pirandello – *Regăsire* (Cătălina Buzoianu) –, apoi *Jacques şi stăpânul lui* de Milan Kundera (Petre Bokor, colaborând cu Al. Repan, Mitică Popescu, Nicolae Iliescu ş.a.), ori de *Scaunele* lui Dragoş Galgoţiu, cu Dinu Manolache şi Rodica Negrea.

Venit de la „Nottara“, unde colaborase minunat cu Horia Lovinescu în vremuri mai grele, Dan Micu a stat în fotoliul directorial de la „Mic“ ceva mai mult (1992–1998). Din vremea lui aş reţine *Pescăruşul* (cu Valeria Seciu, Cristi Iacob şi Gheorghe Visu), provocator prin demersul demitizant şi senzualitate (regia: Cătălina Buzoianu) şi prezenţa la „Mic“ (pentru o piesă de W. Jens) a lui Vlad Mugur. Ca o curiozitate: s-a mai jucat pe atunci un spectacol româno-britanic (cu Dan Puric): *Urechea lui Ceauşescu* de G. Stembridge. Micu şi-a capacitat cu largheţe colegii de generaţie sau mai tineri: pe Dragoş Galgoţiu (care a semnat un *Baal*, cu Cristi Iacob), pe Laurian Oniga, Ştefan Iordănescu, Felix Alexa, Radu Băieşu, Cristian Ioan, Mihai Manolescu, Petru Vutcărău şi pe Nona Ciobanu (azi – singurul regizor angajat la Mic!).

Nu sunt omişi din album nici directorii Nicolae Munteanu (1971–1977), care s-a bazat mult pe Ion Cojar, Sorana Coroamă-Stanca, Mihai Berechet, Constantin Codrescu, D. D. Neleanu, dar şi pe Iulian Vişa. Şi Leopoldina Bălănuţă (1997–1998), când s-au pus în scenă *Antigona, După cădere, Ape şi oglinzi, Matca*.

Şi iată-ne în 1999, când frâiele sunt preluate de directorul-manager Florin Călinescu. În cei 15 ani care au trecut de atunci până azi, steagul noutăţilor repertoriale şi al îndrăznelilor artistice a fost ţinut tot de Cătălina Buzoianu (Strindberg, David Hare – *Cum gândeşte Amy, Spirit, Lolita*).

Programul Teatrului Mic (unde director adjunct la fel de longeviv este Mihai Dinvale) excelează prin ineditul repertoriu universal de pe cele mai variate meridiane (texte de calitate mult diferite, însă!), prin receptivitatea faţă de cele mai variate teme ale etern-umanului, dar şi ale sensibilităţii postmoderne. Ar fi poate de consemnat/comentat, dincolo de un anume eclectism şi decalajul (mare) valoric al performanţelor artistice. Printre propunerile de rezonanţă (care au stârnit şi valuri de aplauze şi râsete, dar şi rezerve!) s-a numărat pamfletul politic, parodie grotescă, speculând ironic registrul agit-prop., *O zi din viaţa lui Ceauşescu* – o mostră a ingeniozităţii de nimic temperate a regretatului Alexandru Tocilescu, dar şi a forţei de compoziţie, a sensibilităţii şi versatilităţii jocului (distanţat şi demonstrativ) lui Florin Călinescu în tandem cu Coca Bloos (ce figurau cuplul dictatorilor!).

Răsfoiesc din nou albumul şi realizez că am rămas datoare multora. Că am trecut cu vederea numeroase alte momente de excelenţă ale monştrilor sacri proeminenţi. Şi cu atât mai mult nu am menţionat contribuţia şi consecvenţa multor altor membri ai echipei din generaţia de mijloc şi din cea tânără. Încerc o reparaţie, reluând fie şi numai numele lui Ionescu-Gion, care te hipnotiza prin inteligenţa sa tăioasă şi prin prezenţa sa ce părea demonică; ori pe cel al lui Dinu Ianculescu, iarăşi o apariţie specială şi o voce (cultivată şi de om cult) de excepţie; ori pe cel al lui Constantin Codrescu, un alt prinţ al rostirii; ori pe cel al lui Ion Marinescu (care a fost, văd, şi Galileo Galiei); ori pe cel al lui Dumitru Furdui, grozav în *Viaţa e ca un vagon*, funambulesc delirant în *Însemnările unui nebun* de N. V. Gogol (căruia i-am consacrat prima mea cronică, în *Contemporanul* – pe vremea lui Valentin Silvestru!). Şi nu ar trebui uitată contribuţia „de clasă" a Mihaelei Tonitza-Iordache!

Despre climatul de la „Mic", despre personalităţile care l-au animat, despre impresiile durabile lăsate de ele în conştiinţa publicului, vorbesc cu căldură şi artiştii-colaboratori, sau doar spectatorii, ale căror aprecieri şi urări aniversare au fost culese cu dragoste de către cele două coordonatoare.

Închei, îndemnându-vă să vă opriţi asupra fotografiilor de mici dimensiuni, expresive şi clare, grupate în coloane orizontale sau răspândite pe suprafaţa multora dintre cele aproape 200 de pagini. Un material iconografic de preţ. Un minunat stimul de retrăire sau de reconstrucţie, cu ajutorul imaginaţiei, a febrei unor scene, a temperaturii unor eroi, a tensiunii unor conflicte, a ardenţei unor dialoguri, a pregnanţei unor metafore scenice. Şi tot atâtea surse de nostalgie şi de reflecţie...

Nu mă pot abţine să nu formulez însă şi unele obiecţii la grupajul *50.50*. Este adevărat că fotografiile întinse pe cele două pagini fiecare tind să sugereze viziuni şi (concepţii) de ansamblu, atmosfera dominantă, expresivitatea unor actori de mare talent. Ceea ce se reuşeşte pe deplin, uneori! Dar, vai, poate şi din cauza vechimii materialului original (afişe şi fotografii din Arhivă!), multe dintre acestea nu fac un bun serviciu privitorului. Realizez că s-a procedat chiar la un tratament grafic deliberat, voit, de „patinare", blurare, efasare, înceţoşare până la înnegrire. Cineva îmi şopteşte că s-ar fi dorit o metaforă a „teatrului în închisoarea vieţii (!?)" ori a teatrului ca artă efemeră. Dar ce e prea mult şi neclar strică! În plus: „cui prodest?"

În al doilea rând: un album e (doar) un album. Nu era loc pentru reflectarea comentariilor critice. Şi albumul acesta nici nu şi-a propus acest lucru! Foarte bine! Să zicem aşa: deşi evenimentele de la „Mic" au beneficiat de o generoasă şi competentă susţinere intelectuală şi emoţională în presa epocii şi de un volum de sine stătător, să zicem că nu e vorba decât de o omisiune, şi nici măcar de una „elocventă"! Dar constat cu surpriză că pachetul de imagini de ansamblu, colajele din dreptul foarte multor ani apelează sistematic la fragmente de articole şi cronici. Dar le folosesc doar cu funcţie grafică, blurându-le şi întunecându-le cât se poate. Nu într-atât încât să nu distingi, perfect lizibil, în dreptul semnăturilor, doar patru nume: cele ale unui articlier improvizat, de care nu a mai auzit nimeni, a unei consore stabilită de aproape patru decenii în străinătate şi a doi publicişti de mult dispăruţi...

În plus, cred că faimoasa imagine a celebrei cozi matinale lungi de la casa de bilete din faţa Teatrului Mic (datând de pe vremea lui Dinu Săraru, e drept!) se cerea reprodusă „pe undeva". Fie şi numai ca un demers magic de atragere a unui public mai numeros!

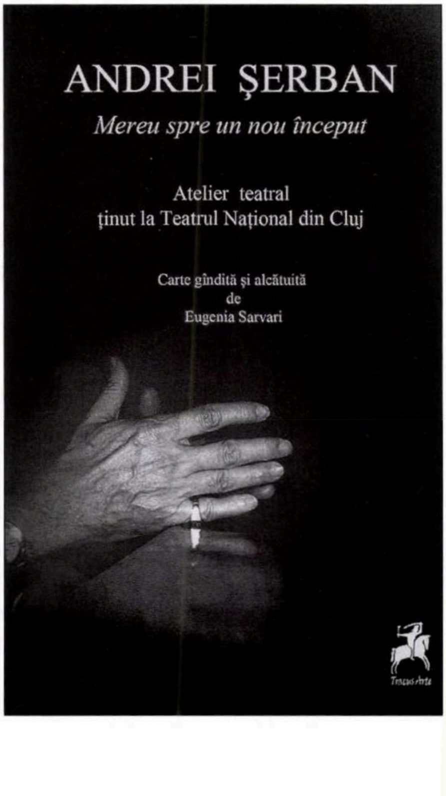
Mircea MORARIU

Andrei Şerban în timp real

La nici trei luni de la publicarea la Editura Nemira, sub egida *Academiei itinerante Andrei Şerban*, a *Cărţii atelierelor*, lucrare impozantă şi extrem de importantă, ce documentează work-shop-urile, conduse de marele regizor, cu sprijinul Institutului Cultural Român, la Plopi (2007), Horezu (2010), Ipoteşti (2011) şi Mogoşoaia (2012), avem bucuria de a citi şi semnala o nouă carte de excepţie, ale cărei personaje principale sunt Andrei Şerban şi felul în care concepe el apropierea de teatru. Prin sintagma *apropiere de teatru* înţelegându-se o amplă operaţiune, în al cărei centru se găseşte *căutarea*. O căutare ce nu exclude nicidecum – ba, dimpotrivă: implică imperativ – personalitatea, voinţa şi apetenţa pentru explorare a *căutătorului*.

Cartea se cheamă ***Andrei Şerban – Mereu spre un nou început*** şi posedă şi un subtitlu lămuritor pentru locul în care s-a consumat *începutul* pe care îl pune sub lupă şi readuce în actualitate: *Atelier teatral ţinut la Teatrul Naţional din Cluj*. Volumul e gândit şi alcătuit de Eugenia Şarvari şi a apărut la Editura bucureşteană Tracus Arte (2013).

Modalitatea în care Eugenia Şarvari l-a conceput e complet diferită de aceea în care au procedat Monica Andronescu şi Cristiana Gavrilă, coordonatoarele *Cărţii atelierelor*. În volumul de la Nemira aveam de-a face cu o succesiune de mărturii ale participanţilor la workshop-urile desfăşurate sub conducerea lui Andrei Şerban. În *Cartea atelierelor* accentul cade pe reflecţiile participanţilor; vocea regizorului se aude (dacă lăsăm la o parte *Prologul* şi *Epilogul*, scrise chiar de el) oarecum mediat, adică preponderent prin felul în care i-au perceput, înţeles şi judecat învăţătura felurîţii participanţi. *Mereu un nou început* e, cum bine subliniază Eugenia Şarvari în *Nota asupra cărţii,* tot o *carte de învăţătură*, numai că de data asta e vorba despre o învăţătură în timp real. Înainte de orice, Eugenia Şarvari a fost un reporter, un auditor conştiincios. Înzestrată cu un reportofon, dar şi cu cinci-şase pixuri ce ar fi trebuit să o slujească în cazul în care tehnica de ultimă generaţie ar fi trădat-o şi ar fi dat chix, alcătuitoarea cărţii l-a urmărit conştiincios pe regizor. A înregistrat şedinţele, reuniunile, exerciţiile, discuţiile, dezbaterile, controversele cordiale avute de Andrei Şerban atât cu studenţii de la Facultatea de Teatru şi Televiziune a Universităţii clujene, cât şi cu actorii (în principal, ai Naţionalului), în cele zece zile din luna iunie a anului 2005, când a avut loc workshop-ul. Le-a transcris apoi cu



ANDREI ŞERBAN

Mereu spre un nou început

Atelier teatral
ţinut la Teatrul Naţional din Cluj

Carte gîndită şi alcătuită
de
Eugenia Sarvari

migală, teatralizându-le pe alocuri cu măsură, introducând (acolo unde a fost cazul) utile şi bine găsite didascalii, însufleţind şi conferind astfel vizualitate textului. Eugenia Şarvari a studiat textul cu pricina, l-a subliniat şi adnotat, dorind să atragă atenţia asupra a ceea ce ea a socotit a fi fost *foarte* important, din multele lucruri importante şi cu miez rostite de Andrei Şerban la Cluj, în acel început de vară ce s-a dovedit a avea vocaţia reînnoirii şi care a marcat în chip pozitiv şi definitiv atât şcoala de teatru, cât şi Naţionalul clujean. Eugenia Şarvari şi-a făcut astfel auzite, prin opţiunile exprimate graţie caracterelor italice, propria-i voce. Dându-ne astfel un Andrei Şerban – repet sintagma – în timp real. Ce are meritul de a se conserva ca atare, deşi e concentrat între coperte de carte abia la opt ani de la consumarea lui.

În cele zece zile de atelier, actorii profesionişti şi aspiranţii la statutul de actori (în cei mai bine de opt ani scurşi din iunie 2005, unii dintre aceştia din urmă chiar şi-au văzut îndeplinită aspiraţia) au lucrat secvenţe, scene din Shakespeare (*Visul unei nopţi de vară*), Cehov (*Ivanov*), Ibsen (*Peer Gynt*) sau Maurice Maeterlinck (*Sora Beatrice*). Nu cu gândul ca lucrul acesta să reprezinte premise pentru viitoare spectacole. Nicidecum. Esenţiale au fost *pregătirea, dorinţa şi pasiunea de a lucra*. Chestiuni asupra cărora Andrei Şerban a insistat deopotrivă în cursul întâlnirii cu staff-ul Naţionalului clujean, în frunte cu directorul de atunci, prof. univ. dr. Ion Vartic, cât şi în prima discuţie cu participanţii la atelier, cărora le-a spus că workshop-urile folosesc la necesara *pregătire*, deoarece *să te prepari* înseamnă o experienţă fundamentală. În centrul pregătirii se află, desigur, instrumentul principal al actorului, care e trupul. Pe care actorul trebuie să îl facă să vibreze. Care se cuvine să ajungă la fel de sensibil precum o vioară Stradivarius.

Tot în cursul celor zece zile, participanţii la workshop au învăţat să *gândească* din perspectivă regizorală textul şi rolul. Vorbele, analizele lui Andrei Şerban au fost cel mai adesea lecţii de hermeneutică şi modele în acest sens. Cursanţii au ascultat expusă metoda lui Peter Brook, din perspectiva întâlnirii decisive pe care Andrei Şerban a avut-o cu acesta, au văzut două spectacole de operă, de factură absolut diferită, realizate de regizor în teatre de anvergură şi cu înzestrare de necomparat, şi li s-a cerut să le analizeze, să le judece, să le „critice". Carevasăzică, au fost provocaţi să gândească şi să aibă îndrăzneala de a-şi spune necenzuraţi de nimeni propriile păreri. Au aflat câte ceva despre esenţa regiei de operă, despre diferenţele, dar şi despre transferurile dinspre regia de teatru. „Cred profund" – le-a mărturisit participanţilor Andrei Şerban – „în faptul că un artist şi, în cazul meu, un regizor care vine din lumea teatrului în lumea operei este îndreptăţit să fie interesat în mod deosebit de două lucruri: să creeze pe scenă o dramă care să corespundă muzicii şi nu un spectacol static, nu un concert în costume... Iar a doua intenţie este că, la fel ca în teatru, încerc, de fiecare dată, la un spectacol, să îmi schimb stilul."

Andrei Şerban le-a împărtăşit celor ce l-au însoţit, de bună voie şi nesiliţi de nimeni (altă dorinţă a regizorului), în cele zece zile de atelier, credinţa sa despre teatru, despre raporturile dintre emoţie, simţire şi idee în teatru, despre motivele pentru care trebuie să mergem la teatru: „Mergem la teatru sau la operă pentru a simţi ceva. Nu pentru idei. Nu pentru cap, ci pentru suflet." Le-a mai împărtăşit Andrei Şerban, participanţilor la workshop, pronosticul lui (deloc încurajator) asupra viitorului teatrului: „Teatrul este o artă muribundă... Teatrul în lume e aproape un lucru pierdut." Numai că pronosticul acesta se încheie în cel mai optimist chip cu putinţă – un optimism generat, fără doar şi poate, de ceea ce regizorul însuşi a simţit că se întâmplă în acele zile, la Cluj: „Şi când vezi că sunt oameni care sunt încă interesaţi de teatru, la vârsta lor, în loc să meargă spre chestii care realmente fac bani... Deci e extraordinar că există tineri pe care încă îi interesează teatrul. E deja miraculos, realmente."

Cartea ce prilejuieşte aceste însemnări are nu doar calitatea de a surprinde însuşirile de analist, de hermeneut al textului şi al secvenţei teatrale, ale lui Andrei Şerban, ci şi înzestrările sale de pedagog. La început, ai impresia că regizorul e sever cu actorii profesionişti şi îngăduitor, dacă nu cumva chiar din cale-afară de îngăduitor, cu studenţii. Mai apoi, pe măsură ce zilele curg şi se apropie ziua bilanţului, lucrurile se schimbă, în sensul că atitudinile se egalizează. Aceeaşi exigenţă, aceeaşi severitate, dar nu o severitate profesorală, doctă, ci severitatea amicală, cooperantă, ivită din dorinţa de a ajuta.

Nu încape îndoială că din 2005 până în 2013 s-au schimbat multe. Mulţi dintre studenţii de atunci sunt azi actori ai Naţionalului clujean. Alţii îşi văd de carieră prin alte teatre. O a treia categorie: fac pur şi simplu altceva decât teatru. S-au schimbat multe şi la şcoala clujeană de teatru. Naţionalul a reînceput să fie aproape de condiţia de posesor de trupă, şcoala e una redutabilă. A dat absolvenţi care ilustrează excelenţa. Şi nu puţini. Unii s-au recrutat chiar din rândul participanţilor la atelierul documentat de cartea alcătuită de Eugenia Şarvari. Dar *actul de cultură* şi *lecţia de teatru* specifice atelierului din 2005 – fapt subliniat în intervenţiile lor atât de prof. univ. dr. Ion Vartic, cât şi de prof. univ. dr. Doina Modola – au rămas. Ele veghează venirea pe lume, dar şi destinul pe care îl prevăd a fi fericit, al acestei cărţi. La un moment dat, către sfârşit, ea notează atitudinea de refuz al unui definitiv al soluţiilor – atitudine specifică lui Andrei Şerban. Care subliniază că trebuie să fii mereu pregătit, că e cum nu se mai poate mai sănătos să ştii să spui *nu ştiu*. Un „nu ştiu" ce pregăteşte alte şi alte începuturi. De unde, cred, şi titlul volumului.

Eugenia ŞARVARI (carte gândită şi alcătuită de) – Andrei Şerban – Mereu spre un nou început. **Atelierul teatral ţinut la Teatrul Naţional din Cluj. Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2013.**

Mircea MORARIU

Critică şi sensibilitate

Cu versurile lui Paul Valéry *Patience, patience, patience dans l'azur/ Chaque atome de silence est la chance d'un fruit mûr* am făcut cunoştinţă demult, pe vremea când eram încă student, la cursurile de Literatură franceză ale doamnei Rodica Baconsky. Îmi plac în sine, ca versuri, ca poezie, dar le socotesc şi suportul unor excelente exerciţii de fonetică. Le citez adesea. Le menţionez şi acum, la începutul recenziei consacrate cărţii ***Despre dictatori şi alţi demoni***, scrisă de Cristina Rusiecki, un „jurnal de repetiţii" pentru spectacolul cu piesa *Iulius Caesar* de la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara. Spectacol ce a avut premiera într-un 15 decembrie, zi cu valoare simbolică pentru istoria oraşului, dar şi pentru aceea a Revoluţiei române din 1989. Mai exact, în 15 decembrie 2010. Spectacol pe care eu l-am văzut în 14 ianuarie anul următor. Folosesc respectivele versuri, cu toate că ştiu că repetiţiile mizează mult pe răbdare, însă numai liniştite nu sunt şi nici nu se consumă în zile ce *„te semblent vides/ et perdus pour l'Univers*", cum glăsuieşte aceeaşi poezie. Mă încăpăţânez totuşi să recurg la ele, căci mi se pare că, dincolo de amendamentele menţionate mai sus, Valéry surprinde ca nimeni altul *aşteptarea*. Poate că numai Racine, în piesa lui, *Bérénice,* mai izbutea asta. Iar *Despre dictatori şi alţi demoni* (Teatrul Naţional „Mihai Eminescu", din Timişoara, seria *atent,* Timişoara, 2013) e – cred –, înainte de toate, o carte despre aşteptare. O aşteptare, e drept, nicidecum calmă, fiindcă niciun spectacol de teatru nu se zămisleşte din calm. O aşteptare încordată, o aşteptare marcată de căutări febrile, de bucuria găsirii unor soluţii – care soluţii pot să pară a doua zi eronate, aşa că sunt aruncate la coş şi se trece la alte căutări, până când rezolvarea ce pare optimă se întrezăreşte şi se impune.

Repetiţia, scria George Banu în capitolul *Repetiţia sau Autoportretul regizorului cu grup*, inserat în cartea *Repetiţiile şi teatrul reînnoit – secolul regiei*, pe care tot George Banu a coordonat-o şi care a apărut în 2009 la Editura bucureşteană Nemira, „este un interstiţiu, un *entre-deux,* şi în momentul traversării acestui vad care separă textul de scenă aventurile abundă, personalităţile se dezvăluie, comunităţile se constituie sau explodează, pe scurt, procesul de creaţie e acompaniat de fapte de viaţă în chiar inima teatrului".

Cartea Cristinei Rusiecki se suprapune perfect definiţiilor cuprinse în mai-sus-citata frază a lui George Banu. Traversarea textului către scenă a fost, în cazul pe care îl documentează volumul, mai pregnantă şi un pic mai sinuoasă decât se întâmplă de obicei, căci ea s-a bazat pe o partitură şi pe un scenariu anume concepute pentru necesităţile viitorului spectacol. Partitură şi scenariu ce au avut drept punct de pornire o nouă traducere, datorată lui Peca Ştefan. Era vorba despre un scenariu ce şi-a propus să dezvolte, să amplifice, caracterul politic al piesei lui

atent
teatrul național „mihai eminescu" timișoara

DESPRE
DICTATORI
ȘI ALȚI
DEMONI

Cristina Rusiecki

Timișoara, 2013

Iulius Caesar, jurnal de repetiții

Shakespeare. Sigur, toată lumea ştie că *Iulius Caesar* e cea mai politică dintre piesele Marelui Will. Că e concepută asemenea unei meditaţii tumultuoase pe tema puterii şi a destrămării acesteia, şi că e bazată pe reflecţia asupra mijloacelor de care se slujesc cei ce urmăresc anihilarea unei anumite forme de putere, a unui anumit dictator. Numai că respectivul caracter politic s-a dorit a fi prezentat încă şi mai apăsat, poate chiar mai violent – termenul-cheie din vocabularul lui Hausvater e *energie* –, în spectacolul a cărui naştere o radiografiază cele nouă fişe de observaţie din volum.

Un shakespeareolog polonez pe nume Andrzej Żurowski sesiza, într-un amplu şi pertinent eseu (cf. *Citindu-l pe Shakespeare*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu“ & revista *Teatrul azi*, Bucureşti, 2010), că în această scriere ce marchează trecerea dramaturgului de la cronica istorică naţională la tragedia romană „ceasul lui Shakespeare funcţionează mai repede chiar decât s-a întâmplat în realitatea istorică“. Când am comentat spectacolul, în paginile revistei *Teatrul azi*, am remarcat că ceasul lui Alexander Hausvater bate chiar cu încă şi mai multă putere: acele i se învârt nebuneşte, acţiunea se comprimă. Cartea pe care o recenzez acum arată cum s-au înfăptuit respectivele fenomene. Şi mai arată cum a făcut regizorul să îi implice necondiţionat în aventura propusă de el pe componenţii unei distribuţii preponderent tinere – componenţi care, în momentul începerii repetiţiilor, i-au declarat criticului intrus (venit să îi observe şi să le consemneze munca, un critic ce a ştiut să se facă acceptat, ba chiar cooptat în echipă) că nu sunt interesaţi de politică, că aceasta ori îi lasă reci, ori îi dezgustă.

Da, citind cartea, am băgat de seamă că în repetiţiile la *Iulius Caesar* s-au dezvăluit personalităţi, aşa cum scrie George Banu. Oameni, actori pe care îi cunosc şi eu destul de bine, mi s-au părut aici *altfel*. Iar acest *altfel* se precizează progresiv, atât în microinterviurile, cât şi în fragmentele de jurnal inserate în carte. Dacă pe Răzvan Mazilu l-am regăsit la fel de serios şi de implicat cum îl ştiu din 1995 încoace, dacă pe Cătălin Ursu îl regăsesc etern minuţios şi mereu obsedat de detalii şi de *de ce-* uri, dacă pe Alina Ilea o reîntâlnesc tot la fel de reflexivă precum mi-a dezvăluit-o un alt „jurnal de repetiţii“ – cel alcătuit de Gianina Jinaru-Doboş, pentru spectacolul *Interzis accesul animalelor* (Timişoara, 2012) –, dacă nu mai e pentru nimeni o revelaţie că Doru Iosif e şugubăţ pe faţă, dar foarte profund în realitate, sau că Ion Rizea e un extraordinar „om al datoriei“ ori că Ana-Maria Cojocaru e însăşi imaginea profesionalismului excelent temperat, marile revelaţii sunt etern surâzătorul şi netulburat optimistul Victor Manovici, ce apare acum măcinat de întrebări şi de căutări, aparent recalcitrantul şi veşnic jucăuşul Călin Stanciu jr., care sunt sigur că va deveni într-un viitor apropiat un mare actor, la fel cum va fi şi frumosul Matei Chioariu şi – hélas – Ioan Strugari (Uţu), cel pentru care *Lucius* a fost ultimul rol din nedrept de scurta lui viaţă şi carieră.

Despre dictatori şi alţi demoni e, deopotrivă, o carte a surprinderii *constituirii comunităţilor*. Ceva în care Hausvater este expert, un dat ce s-a văzut încă de la primul lui spectacol din România, cel cu *...au pus cătuşe florilor*, de la „Odeon“, şi s-a reconfirmat şi cu prilejul montării *Athénée Palace*, întâiul său spectacol de la Naţionalul timişorean. Actorii – şi nu numai actorii (o dovedesc zicerile scenografelor Dobre-Kóthay Judit şi Velica Panduru, ale regizoarei tehnice Valentina Cotinschi, ale sufleurei Iudith Reinhardt, ale light-designer-ului Lucian Moga, ale compozitorului de muzică de scenă Yves Chamberland, ale foarte bunei şi devotatei secretare literare Codruţa Popov) – cred în regizor, cred în munca alături de el. Ba, mai mult, şi-o doresc, deşi le e tuturor limpede că nu va fi nicidecum uşoară. Aşa de tare cred cu toţii în Alexander Hausvater, încât nu prea poţi să îi convingi că nu întotdeauna rezultatul e cel dorit.

Revin la George Banu şi la ceea ce scrie el în cartea *Repetiţiile şi teatrul reînnoit – secolul regiei*: „A vorbi despre repetiţii înseamnă a fi sensibil la o mărturisire venită din interior, niciodată completă, uneori amnezică (uităm eşecurile sau crizele), mărturisire al cărei interes constă atât în descoperirea datelor de fabricaţie, cât şi în amintirea acelor tentative, cuvinte sau gesturi care nu au răzbit pe scenă, dar care deseori au activat imaginarul, iar alteori l-au paralizat."

De o astfel de sensibilitate se dovedeşte capabilă Cristina Rusiecki, şi ea e cea ce îi îngăduie să facă din *Despre dictatori şi alţi demoni. Iulius Caesar, Jurnal de repetiţii* o carte importantă. Care stă frumos în vecinătatea altora, nu multe, dar de care dispunem acum. Precum cea întocmită de Marta Petreu şi Roxana Croitoru pentru *Hamlet*-ul de la Cluj al lui Vlad Mugur, de Patrel Berceanu pentru *Titus Andronicus* înscenat la Craiova de Silviu Purcărete, de Monica Săvulescu-Voudouri pentru legendarul şi pe nedrept ucisul *Lear* al lui Radu Penciulescu.

Cristina Rusiecki – Despre dictatori şi demoni – Iulius Caesar, Jurnal de repetiţii. **Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara, seria *atent*, Timişoara, 2013.**

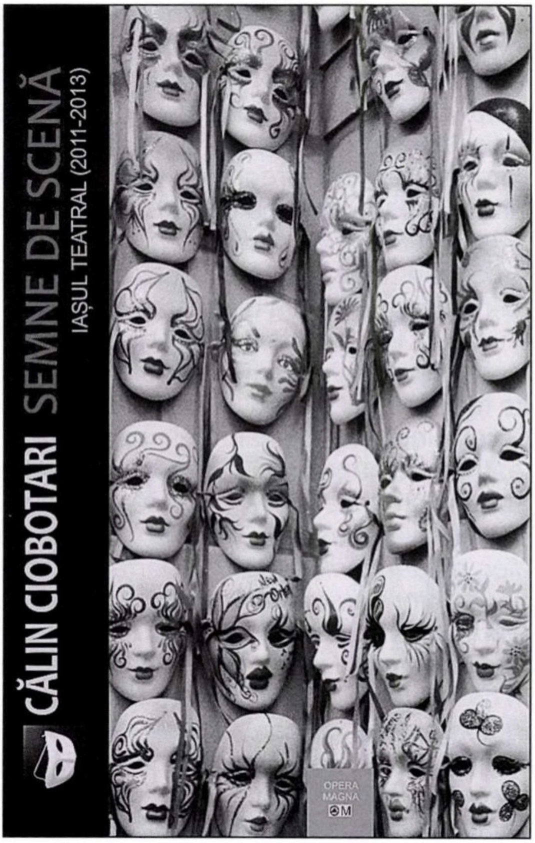
Ştefan OPREA

Semne de scenă şi alte... animale ciudate

Nu sunt nici doi ani de când scriam – tot în aceste pagini – despre două cărţi ale criticului de teatru Călin Ciobotari. Erau două cărţi de interviuri cu actori (în principal) ai celor două teatre ieşene şi se intitulau *O „istorie" dialogată a Teatrului Naţional Iaşi*, respectiv *Cortine de cuvinte. Teatrul „Luceafărul"*. Ele urmau altor două, apărute puţin mai înainte – *Cornelia Gheorghiu între Ciocârlia şi Sarah Bernhardt* şi *Istoria unei stagiuni (2009–2010)*. Respectându-şi ritmul, criticul publică acum alte două cărţi – ***Semne de scenă. Iaşul teatral (2011–2013)*** şi ***Regizorul, acest...*** –, ambele la Editura Opera Magna, în condiţii grafice deosebit de elegante. Oferindu-mi-le şi ascultând-mi aprecierea în legătură cu ţinuta lor excepţională, simpaticul confrate s-a alintat puţin, spunând că „sunt forme fără conţinut"; nimic mai departe de adevăr decât această autoapreciere, pe care nici autorul însuşi nu o crede, iar eu nici atât.

• Cum o spune şi titlul, cea dintâi are ca obiect spectacolul teatral: sunt comentate 33 de montări, toate din Iaşi (de la Teatrul Naţional, Teatrul „Luceafărul", Ateneul Tătăraşi, Universitatea de Arte „George Enescu"), plus câteva – nu multe: doar cinci – din spaţii neconvenţionale şi cu statut de independenţă. Cunoscut deja ca unul dintre cei mai valoroşi critici profesionişti ai generaţiei tinere (şi nu numai), Călin Ciobotari impune mai întâi prin exigenţă, prin severitatea şi substanţialitatea observaţiilor, prin logica argumentărilor, prin proprietatea absolută a termenilor şi a conceptelor cu care operează şi, nu în ultimul rând, prin capacitatea foarte personală de a citi un spectacol şi de a-i descifra sensurile, subtilităţile, direcţiile şi înrudirile estetice, ţintele etc.

Conjuncturile îi sunt străine, amiciţiile nu-l blochează, autoritatea unor autori de spectacole nu-l intimidează, ba chiar îl incită, îl provoacă, îl determină să ridice şi mai mult ştacheta exigenţelor. Un exemplu ar fi chiar cronica din deschiderea volumului, consacrată spectacolului *O noapte furtunoasă*, în regia lui Alexandru Dabija şi scenografia lui Dragoş Buhagiar. Chiar dacă opinia mea despre spectacol (exprimată în scris) a fost (şi rămâne) diametral opusă celei – foarte severe – a lui Călin Ciobotari, nu pot să nu-i recunosc soliditatea punctului de vedere, rezistenţa celor mai multe dintre argumente. Am rămas doar cu mirarea că nu a fost observată legătura directă (aş zice chiar *dialogul intenţionat*) dintre acest spectacol şi filmul lui Lucian Pintilie *De ce trag clopotele, Mitică?*, ceea ce punea spectacolul ieşean într-un context cultural specific. Cronica este intitulată *Despărţirea de Caragiale* – titlu continuat în text cu propoziţia „cel pe care îl cunoşteam cu toţii". Dar nu ni se spune de unde îl cunoşteam. Din citit? Din spectacolele mentale ale fiecăruia dintre noi? Din spectacolele – altfel, foarte valoroase pentru epoca respectivă – ale lui Sică Alexandrescu? Oricare dintre aceste cunoaşteri e relativă, este provizorie, e valabilă până la proba contrarie, până la *altceva*-ul sau *altfel*-ul pe care ni-l poate propune, la un moment dat, un creator. Acesta este cazul *Nopţii*... lui Dabija. Dar, încă o dată, tot respectul pentru coerenţa şi soliditatea punctelor de vedere exprimate împotriva spectacolului. Păstrând proporţiile, voi aminti un dialog clasic al contrariilor (între Voltaire şi Diderot), în urma căruia unul i-a declarat celuilalt: „Nu sunt de acord cu ceea ce susţii, dar voi apăra cu preţul vieţii dreptul tău de a susţine" (citat din memorie).



Şi când susţine, şi când neagă, criticul e la fel de serios, polemicile (indirecte) cu regizorii sau cu actorii au ţinută culturală, intelectuală şi estetică ireproşabilă. El nu menajează pe nimeni, dar nici nu jigneşte, oricât de dure ar fi opiniile sale. Iată, de pildă, cât de sever, dar şi cât de elegant schiţează profilul unui regizor ca Ovidiu Lazăr: „Fără îndoială, ca regizor, Ovidiu Lazăr ar fi meritat un alt destin. Are cultură teatrală, este un comentator admirabil al spectacolelor altora, este capabil să creioneze seducătoare caiete de regie sau să viseze frumos, cehovian, la ce va fi. Marea problemă a regizorului despre care vorbim este cvasitotala absenţă a simţului practic, incapacitatea lui de a aşeza gândul în faptă, imposibilitatea sa de a scăpa de un balast teoretic inutil şi dezavantajos. Îi lipseşte virtutea simplităţii, la fel cum este străin de virtutea smereniei. Refuză sugestia, crezând orbeşte în calităţi pe care, vai!, nu le are." Convins că, nerostind adevărul (sau ceea ce crede el, la un moment dat, că ar fi adevărul) i-ar face un rău celui în cauză, criticul îşi asumă riscurile (posibile) şi vorbeşte deschis, cu sinceritate şi curaj. Aşa sunt toate cronicile din acest volum, chiar dacă – urmărindu-le cronologic – se poate observa o oarecare temperare a tonului, o nuanţare a atitudinii, o abia perceptibilă diminuare a fermităţii discursului critic. Dar, deocamdată, nu-i nici un pericol.

Printre cronicile care merită a fi citite cu prioritate se numără cele dedicate spectacolelor *Mizantropul* (regia Tompa Gábor), *Dawn Vay* (regia Radu Afrim), *Trei surori* (regia Cristian Hadjiculea), *Pălăria florentină* (regia Silviu Purcărete), *Domnul Swedenborg vrea să viseze* (regia Mihai Măniuţiu), *Golem* (regia Alexandru Hausvater).

Volumul se încheie cu câteva interviuri luate de Călin Ciobotari unor oameni de teatru: Traian Apetrei, Oltiţa Cîntec, Constantin Chiriac, Ştefan Oprea, Axenti Marfa. Despre calitatea interviurilor sale am mai vorbit şi altădată, când am afirmat că, în gen, Călin Ciobotari este cel mai bun: are cultură filosofică şi cultură teatrală, cunoaşte bine oamenii pe care îi abordează şi ştie să scoată de la fiecare esenţialul, provocându-i cu întrebări iscoditoare, la obiect, curajoase.

• Asemenea calităţi sunt evidente atât în cele cinci interviuri care închid volumul, cât şi în cea de a doua carte despre care vorbesc aici: *Regizorul, acest...* Acest ce? – te întrebi imediat şi, bineînţeles, te duci întins la Cehov. Numai că, în *Nota* introductivă, autorul face precizări, bănuind deruta unor cititori mai puţin avizaţi: „Un titlu deschis, ce atestă, înainte de toate, dificultatea de a defini riguros, complet, fără rest, regizorul. El ar putea fi *un zeu* (după unii), *un tiran* (după alţii), iar şi după unii şi după alţii: *un iluzionist, un magician, un simplu creator, un farseur* [...], *un rebus, un echilibrist, un mediator, un speculant, un traficant de sensuri* etc. A completa eu însumi punctele de suspensie din titlu, ar fi însemnat, inevitabil, să-mi asum o sterilă unilateralitate."

Sunt intervievaţi 13 (!) regizori, ale căror opinii pot alcătui o imagine – nu completă, dar cuprinzătoare – a gândirii regizorale şi a artei spectacolului, în momentul de faţă. Meritul autorului-intervievist constă în abilitatea cu care ştie să obţină de la fiecare idei substanţiale despre meserie, despre creaţie, despre starea actuală a teatrului românesc (şi nu numai). Întrebările sunt inteligente, adesea subtile, întotdeauna provocatoare şi nu lasă posibilitatea eschivării de la un răspuns pe măsură. Iată câteva: *E astăzi, în teatru, o dictatură a regizorului?; Sunteţi adeptul actualizărilor, al „aducerilor la zi"?; Soarta unui spectacol e în mâna publicului?; Ai aşteptări de la actor sau te mulţumeşti a-i explica opiniile tale?; Ca regizor şi ca director de teatru simţi o demotivare a actorului generată de mizeria financiară?; Când te desparţi de un spectacol? Îi urmăreşti destinul, intervii în existenţa lui postpremieră?; În ce relaţie vă aflaţi cu critica de teatru?; Cum vi se pare şcoala de actori de astăzi în comparaţie cu cea de ieri?* etc. etc. Răspund regizorii: Felix Alexa, Constantin Brehnescu, Antonella Cornici, Ion Ciubotaru, Claudiu Goga, Octavian Jighirgiu, Vlad Massaci, Mihai Măniuţiu, Julian Negulesco, Radu-Alexandru Nica, Anca Ovanez, Tompa Gábor, Bogdan Ulmu.

Mircea MORARIU

Amintirile lui Marin Moraru

Cred că una dintre cele mai reuşite, dar şi mai emoţionante ediţii ale emisiunii *Profesioniştii*, realizată pentru Televiziunea Română de Eugenia Vodă, a fost cea ce l-a avut ca invitat pe marele actor Marin Moraru.

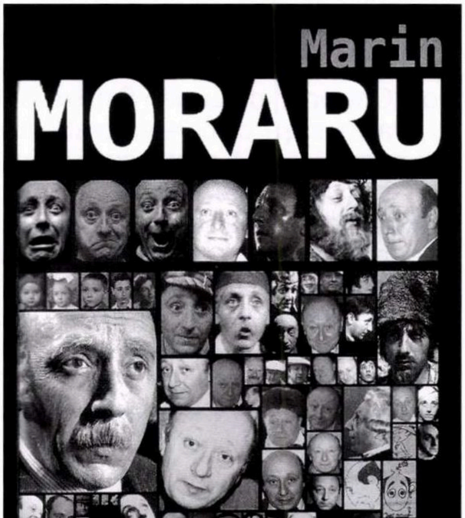
Vedeam atunci un Marin Moraru cu totul altfel, în contradicţie absolută cu actorul de comedie pe care îl cunoşteam ori credeam că îl cunosc din spectacolele de teatru ori din apariţiile televizate. Am văzut atunci pe micul ecran un om sensibil, emoţionat că este provocat să se confeseze. Un Marin Moraru nedornic să fie doar amabil, o prezenţă plăcută, spirituală şi atât. Un Marin Moraru înlăcrimat, povestind istoria interzicerii în faza repetiţiilor a spectacolului cu *Furtuna* în regia lui David Esrig, interdicţie care, urmată de cea a altui spectacol în pregătire – cel cu *Aşteptându-l pe Godot* –, l-a determinat pe marele director de scenă să îşi ia lumea în cap. Un Marin Moraru care a explicat pe un ton ferm, dar şi cu mult regret în glas, de ce nu mai colaborează chiar cu instituţia al cărei invitat era. Pentru că aceasta a şters câteva imprimări antologice, printre care şi cea cu *Căldură mare,* în care el apărea alături de marele Toma Caragiu.

Am urmărit acea emisiune cu sufletul la gură. La rându-mi emoţionat, cu o lacrimă în ochi. Până şi intervievatoarea era cu totul altfel decât de obicei. Mai puţin locvace, mai puţin interesată de cum arată, mai puţin preocupată de propria-i telegenie. Era limpede că şi Eugenia Vodă era copleşită de personalitatea artistului şi că a fost luată pe nepregătite, că trăia o surpriză.

O surpriză dintre cele mai agreabile e şi cartea de amintiri semnată de Marin Moraru şi apărută la Editura bucureşteană Alffa. Se cheamă ***Suntem ce sunt amintirile noastre***. Iar titlul nu poate să nu ne ducă cu gândul la zicerea lui Prospero, cel ce credea că suntem făcuţi din plămada visurilor noastre. Referinţa la Shakespeare şi la *Furtuna* nu e chiar întâmplătoare.

La origine, cartea a fost un dialog, căci memoria marelui actor a fost stârnită de întrebările adresate de Maria Capelos. Interlocutoarea a preferat să nu ne lase să-i auzim glasul şi, uite aşa, volumul se prezintă asemenea unei succesiuni de *fragmente*. Fragmente ce nu respectă riguros regula succesiunii temporale. Fragmente de discurs de îndrăgostit, aş putea spune, fără teama că aş putea fi acuzat de vina de a fi plagiat astfel titlul unei celebre cărţi în care se exprimă „ultimul Roland Barthes".

De ce sau de cine e îndrăgostit Marin Moraru? În primul rând de oameni. Fără ca această dragoste să-i fi orbit privirea şi fără ca ea să-l facă să nu vadă că oamenii nu sunt întotdeauna buni, ori că, după 1989,



atunci când oamenii s-au văzut pe neaşteptate liberi, „au ieşit la iveală şi multe mârşăvii". Sau, după cum spune actorul, „după 1989 am început să ne scuipăm unii pe alţii, iar unora au început să le crească gheare. Au început să apară alpinişti politici, persoane care se băteau cu pumnul în piept cu cât de disidenţi au fost şi cât au contribuit şi ei, vezi Doamne!, la căderea lui Ceauşescu!... Înainte, n-aş fi crezut vreodată că vecinii mei, unii dintre prietenii mei, pot deveni altcineva decât cei pe care-i cunoscusem eu! Cum să te poţi schimba atât de tare!"

Mai e Marin Moraru îndrăgostit de teatru şi de cărţi, de a căror supravieţuire e sigur: „Nu cred că va dispărea cartea tipărită, cel puţin nu în viitorul apropiat. Aşa cum nici teatrul nu a dispărut când a apărut filmul. Teatrul nu va pieri, pentru că este cu totul altceva decât filmul. Teatrul este carne, este vibraţie. Aşa e şi când ţii o carte în mână. Degeaba ai o bibliotecă electronică de mii de cărţi, nu citeşti cu aceeaşi plăcere ca atunci când ţii cartea în mână şi miroase a hârtie şi auzi fâşâitul paginii întoarse. La fel se întâmplă şi cu ziarul – poţi să citeşti on line, dar trăirea nu e aceeaşi."

Aduce vorba Marin Moraru despre spectacolele în care a jucat, la loc de cinste situându-se *Nepotul lui Rameau, Umbra, D-ale carnavalului, Troilus şi Cresida.* Dar nu le uită nici pe cele ceva mai recente, precum *O noapte furtunoasă* şi *Azilul de noapte.* Evocă memorialistul şi filme precum *Actorul şi sălbaticii.* Dar vorbeşte şi despre spectacole în care nu a jucat, pentru că cenzura le-a oprit. Şi ajungem astfel iar la chinuitoarea poveste a *Furtunii*: „Repetiţiile la *Furtuna*, în regia lui David Esrig, au durat aproape un an şi jumătate. În această montare îl interpretam pe Caliban şi sunt convins că aş fi fost un Caliban nemaipomenit. Ştiu exact şi de ce. Pentru că descoperisem în el nişte lucruri extraordinare. Dacă spectacolul acela nu ar fi fost interzis, ar fi devenit unul dintre cele mai mari spectacole ale teatrului românesc. Şi acum, după aproape 40 de ani, când îmi aduc aminte îmi vine să plâng pentru munca depusă şi pentru descoperirile, comori le-aş numi, care cu atâta uşurătate au fost aruncate la gunoi de alţii."

Mai e îndrăgostit Marin Moraru de unii regizori cu care a lucrat. Firesc, în primul rând, de David Esrig, „un om citit, documentat, ba nu, nu documentat, ci supradocumentat, care îşi făcea acasă diorame, exact aşa cum avea să arate decorul în final". De Moni Ghelerter, de Lucian Pintilie, de Ion Cojar, de Alexandru Tocilescu, dar şi de tânărul Iura Luncaşu, cu care a lucrat la telenovelele de la „Mediapro". Cu sinceritate, actorul recunoaşte că nu îi sunt tocmai pe plac nici Andrei Şerban, nici Silviu Purcărete.

Găsim în carte evocări ale unor actori, colegi de scenă. Începând cu pe nedrept uitatul Florin Vasiliu, declarat propriul idol al memorialistului, continuând cu Gheorghe Dinică, cel ce i-a fost lui Marin Moraru ca un frate şi a cărui personalitate e evocată în mai multe rânduri. Marin Moraru îi aminteşte, în câteva ipostaze esenţiale, pe maestrul Radu Beligan – care a şi scris câteva rânduri ce servesc drept prefaţă volumului –, dar şi pe Florin Scărlătescu, Toma Caragiu, Ştefan Tapalagă, Gina Patrichi, Octavian Cotescu, Mariana Mihuţ, Horaţiu Mălăele, George Constantin, Horia Căciulescu (despre care aflăm că a supravieţuit teribilei experienţe a Canalului din anii '50), de Amza Pellea ş.a.

Marin Moraru nu îi uită nici pe critici: „Nu mai avem prea mulţi cronicari teatrali, pentru că un asemenea om trebuie să fie unul care a văzut tot ce are de oferit teatrul românesc, care cunoaşte posibilităţile actorilor şi are o aleasă cultură teatrală, enciclopedică, chiar. Un om care poate să facă corelaţii între fenomene, între oameni; şi pentru asta îţi trebuie o cultură vastă." Nu aş zice că Maestrul nu are dreptate.

Şi, desigur, nu o uită Marin Moraru pe soţia sa, binecunoscutul fost redactor muzical de la Radio, Lucia Popescu Moraru, pe care a cunoscut-o încă din vremea studenţiei: „Soţia mea este un spectator avizat de teatru. Când venea la spectacolele în care jucam, dacă se întâmpla ca într-o seară să nu-i placă, nu spunea nimic, dar eu înţelegeam după felul în care se comporta. Dacă era mai distantă faţă de mine, înţelegeam că nu i-a plăcut.“

Marin Moraru – Suntem ce sunt amintirile noastre. Maria Capelos într-o discuţie amicală cu Marin Moraru, **Editura Alffa, Bucureşti, 2013.**

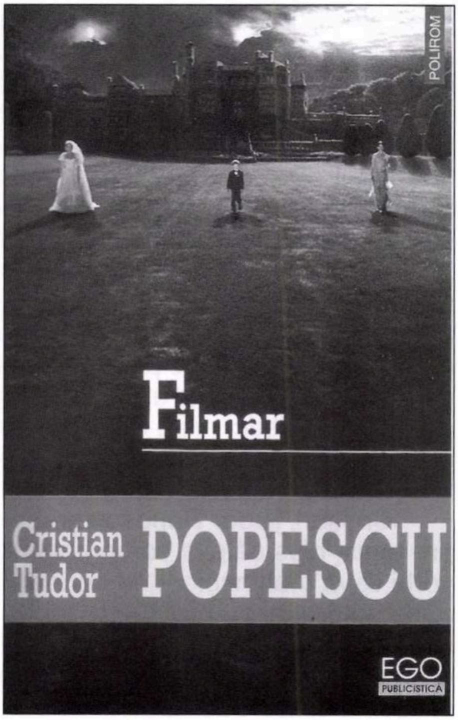
Mircea MORARIU

Cristian Tudor Popescu despre filme şi despre teatru

În recenta lui carte, *Maimuţa carpatină* (Editura Humanitas, Bucureşti, 2013), scriitorul şi publicistul Radu Paraschivescu evocă o întâmplare amuzantă, ai cărei protagonişti au fost cândva filosoful Andrei Pleşu şi ziaristul şi scriitorul Cristian Tudor Popescu.

„În vremea mandatului lui la Externe, Andrei Pleşu participa la o emisiune găzduită de Cristian Tudor Popescu şi Dumitru Tinu. Luându-şi căutătura iacobină pe care i-o ştie telepoporul, CTP îl descoase cu hotărâre pe musafir: «Domnu' Pleşu, cum se împacă, dom'le, condiţia dumneavoastră de filosof al artei cu postura de ministru? Nu-i prea ambiţios şpagatul?» Andrei Pleşu îşi priveşte interlocutorul peste ramele ochelarilor, cu acel licăr din pupile care anunţă că, ascunsă în faldurile catifelei, pândeşte o încărcătură de dinamită. Iar răspunsul vine ca un mat de Bobby Fischer: «Domnule Popescu, asta e vocaţia diagonală a românului. Uitaţi, eu cunosc ingineri care au ajuns şefi de gazete.» Spre cinstea lui, CTP îşi potoleşte vena de la tâmplă şi râde.“

Episodul relatat mai sus de Radu Paraschivescu se petrecea prin 1998–1999. De atunci, nu doar că au trecut mulţi ani, nu numai că nici Andrei Pleşu nu mai e ministru, dar nici Cristian Tudor Popescu nu mai e director de ziar. Dl. Popescu continuă însă să scrie – poate nu atât de des precum ne-am dori-o – la *Gândul*, e la fel de incisiv, la fel de temut de politicieni, la fel de căutat de televiziuni pentru a comenta evenimentele politice la zi. Şi, slavă Domnului, mai fiecare zi oferă prilejuri de comentarii.



Numai că, între timp, dl. Popescu a devenit mai selectiv, mai econom cu timpul său. Chiar şi intervenţiile sale televizate se petrec preponderent, dacă nu cumva chiar exclusiv, prin telefon ori prin deplasarea unui minicar acasă la jurnalist. Cristian Tudor Popescu şi-a dezvoltat chiar un fel de stilistică a teleparticipării telefonice, una dintre părţile de bază ce o compun fiind aceea că el, invitatul, e cel ce hotărăşte când trebuie încheiată convorbirea (el spune primul „bună seara“ – un anume fel de „bună seara“, semnificând „gata, ajunge“), lăsându-şi întrebătorul cu multe întrebări nepuse, dar şi cu grija dacă nu cumva l-a deranjat, nu l-a supărat cu ceva pe ilustrul ziarist.

Cristian Tudor Popescu şi-a dezvoltat, pe mai departe, „vocaţia diagonală“. A susţinut un doctorat în filmologie, iar teza sa devenită carte (*cf. Filmul surd în România mută. Politică şi propagandă în filmul românesc de ficţiune*, Editura Polirom, Iaşi, 2011) e una mai mult decât interesantă. Interesantă şi „provocatoare“, cum se spune adesea, folosindu-se un adjectiv ale cărui sensuri încep să fie tot mai disipate, din pricina utilizării excesive. Cartea e aşa, fiindcă în ea dl. Popescu demontează numeroase mituri, multe poveşti despre „rezistenţa prin cultură“ (adică prin filme) ori despre lupta cu cenzura din vremea comunistă. Cartea – o poveste despre filme proaste şi supuse directivelor de partid; despre filme proaste care au mimat disidenţa; despre filme bune ce puteau fi şi mai bune, dacă le lăsa în pace cenzura; despre disidenţe filmice neobservate şi care au trecut pe ecrane fără să le deranjeze nimeni cu nimic; despre şiretenia, dar şi despre neghiobia cenzorilor; ş.a.m.d. – a pus la îndoială ierarhii, le-a demolat la propriu, a scandalizat filmologi cu vechi state de serviciu, a enervat regizori ce şi-au văzut aruncate în derizoriu poveştile despre cum s-au opus ei propagandei oficiale, ba chiar comunismului însuşi.

Atunci când am comentat volumul în paginile revistei *Familia* (nr. 1/2012), mi-am exprimat dorinţa de a avea o carte asemănătoare, la fel de puţin preocupată de menajarea orgoliilor, şi în domeniul teatrului. Dorinţa nu mi-a fost încă îndeplinită.

După cum spuneam câteva rânduri mai sus, Cristian Tudor Popescu scrie acum mult mai rar la gazetă, şi încă şi mai rar despre subiecte politice. Preferă să se pronunţe cu precădere despre filme şi despre sport (mai exact, despre tenis). Firesc. La 57 de ani, cât are acum gazetarul, devii mai grijuliu cu timpul. Dar şi cu tine însuţi. Devii poate şi mai egoist. Preferi să scrii – vorba regizorului Corneliu Porumboiu – „pentru tine şi pentru câţiva prieteni“. Dl. Popescu scrie acum – cred – mult despre filme, mai întâi fiindcă (aşa după cum mărturiseşte chiar domnia-sa) „filmele m-au făcut să trăiesc mai intens decât viaţa“. Dar şi pentru că „nivelul cinematografiei româneşti este în continuare peste cel al politicii şi al economiei din această ţară“. Şi, nu în ultimul rând, deoarece „autorităţilor, politicieni, guvernanţi, administratori, puţin le pasă de soarta filmului românesc, dintr-un motiv foarte simplu: majoritatea sunt un soi de tejghetari lipsiţi de orice sensibilitate, aculturali, analfabeţi artistic, nişte găunoşi care nu cred decât în putere, bani şi cinism. Doar când apare vreun premiu internaţional mai sar câte unii cu felicitările, poate se lipeşte ceva capital electoral de ei.“

Cristian Tudor Popescu şi-a reunit cele mai recente texte despre filme şi despre tenis, plus câteva comentarii politice, plus încă ceva – un ceva despre care voi vorbi ceva mai încolo –, în cartea ***Filmar*** (Editura Polirom, Iaşi, 2013). Nu ştiu însă dacă autorul ar fi chiar foarte fericit dacă aş scrie că *Filmar* e o culegere de cronici de filme şi cronici sportive, tot la fel cum nu sunt deloc sigur că aş avea cât de cât dreptate scriind asta. *Filmar* conţine, mai degrabă, o antologie de proze despre film şi despre sport. Calificând textele din recentul volum drept proze şi neîncorporându-l pe dl. Popescu în categoria cronicarilor, îi înţelegi mai bine excesele umorale şi exuberanţele stilistice. Abandonul oricăror prudenţe. Trecerile, pe neaşteptate, de la adoraţie la desfiinţare. Uşurinţa cu care califică un film *kvetsch*. Repeziciunea cu care ba îl elogiază, ba dă de pământ cu Cristian Mungiu ori cu Călin Netzer. Nonşalanţa cu care se ia la trântă cu toţi elogiatorii din *intelighentsia* românească ai d-lui Andrei Ujică şi face praf mult elogiata lui peliculă *Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu*. Rapiditatea cu care diagnostichează filmul *Undeva în Palilula*, debutul în cinematografie al lui Silviu Purcărete. Un diagnostic a cărui limpezime nu e deloc relativizată de verbul la negativ-dubitativ plasat la început de propoziţie: „Nu ştiu dacă, făcând acest film, dl. Purcărete a devenit cineast, dar cinefil sigur nu e."

Ajung acum şi la acel „ceva" anunţat mai sus. Găsim antologate în volumul *Filmar* şi câteva *proze* despre spectacole de teatru văzute în ultimii doi-trei ani de Cristian Tudor Popescu. Proze care mă fac să mă întreb dacă d-lui Popescu îi place sau nu să meargă la teatru. Dacă întotdeauna are răbdare să vadă în întregime un spectacol. Dacă nu cumva îl confundă cu o prăjitură, cu un aliment despre care ai dreptul, încă de la prima înghiţitură, să spui dacă e bun sau prost, dacă e proaspăt sau stricat. Ori dacă înţelege că artiştii nu au stomacul politicienilor: că ai dreptul, tu, comentator (fie chiar şi prozator), să nu îţi placă spectacolele lor, că poţi şi să spui în scris că nu ţi-au plăcut, însă că nu ai dreptul să îi jigneşti.

Cu ani în urmă, în 2008, la 10 noiembrie, Cristian Tudor Popescu publica un text pe care nu mă sfiesc să îl socotesc şi să îl categorisesc drept *mizerabil* despre *Lulu*, spectacolul de la Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu, al lui Silviu Purcărete. În principiu, mai toate obiecţiile formulate de dl. Popescu la adresa montării erau îndreptăţite. Eu însumi am exprimat cam aceleaşi rezerve, în cronica scrisă pentru revista *Teatrul azi*. Numai că, oricâte obiecţii ai avea, oricât de înciudat ai fi că ai pierdut 12 ore din viaţă pentru a face drumul dus-întors Bucureşti–Sibiu ca să vezi un spectacol ce nu ţi-a plăcut, nimic nu îţi dă dreptul să o jigneşti pe Ofelia Popii aşa cum a jignit-o atunci, în textul său, dl. Popescu. Am căutat pe net proza în cauză, am găsit-o şi chiar am decupat un citat din ea, cu gândul că îl voi reproduce în aceste însemnări. Nu o fac însă, pentru că pasajul respectiv mi se pare ireproductibil. De altminteri, nici dl. Popescu nu şi-a antologat scrierea în chestiune în vreunul dintre volumele de publicistică apărute între timp la Polirom.

Cristian Tudor Popescu introduce însă, în sumarul cărţii *Filmar,* un alt text ce, după părerea mea, s-ar fi cuvenit la rându-i uitat. Un text-eroare, ce se cheamă *Macbeth–Duncan, Boris–Gorby, Petre–Băse,* text în care se aduc nemeritate ofense actriţei Valeria Seciu. Un text despre spectacolul cu *Macbeth,* montat de Radu Penciulescu la Teatrul Naţional din Bucureşti. O proză în care dl. Popescu dovedeşte că nu a înţeles nimic din montare, fiindcă nu a băgat de seamă că regizorul a numit-o „un spectacol-studiu". Tot la fel cum tot dl. Popescu nu a avut timp să observe că *Macbeth*-ul de la Naţional se juca, e drept, pe scena mare de la TNB, dar era în principal produs de Centrul de cercetări teatrale „Ion Sava". Carevasăzică, era o cercetare.

Am văzut şi comentat spectacolul mult mai târziu decât dl. Popescu. Am făcut referire, în cronica mea din *Familia*, atât la proza publicată de Cristian Tudor Popescu în *Gândul* din 13 martie 2011, cât şi la un text mai vechi al său, pe teme sportive, intitulat *Citiţi instrucţiunile*, spunându-i autorului că eroarea lui a constat exact în *necitirea instrucţiunilor.*

Recitind acum, în volumul *Filmar*, proza despre *Macbeth*, mi-am spus că... nu, dl. Popescu nu se pricepe la teatru. Numai că în aceeaşi carte e antologată proza *Vide le roi!*, una dintre cele mai frumoase şi pertinente cronici (da, cronici – fie ea şi o cronică *informală)* la *Regele moare,* minunatul spectacol francez al lui Silviu Purcărete. Şi tot în *Filmar* se află ceea ce socotesc a fi cel mai emoţionant text scris despre Radu Beligan la 95 de ani. Se cheamă *Spiritul de la Teatru.*

Cristian Tudor Popescu – Filmar, **Editura Polirom, Iaşi, 2013.**

Constantin PARASCHIVESCU

Exerciţii de înţelegere asupra teatrului

Aşa îşi defineşte doamna Vasilica Oncioaia Bălăiţă, în *Introducere*, volumul intitulat ***Jurnalul unui spectator***, publicat la Editura Artes din Iaşi,în 2013 (137 de pagini, cu trei capitole – în afară de *Prefaţă* şi *Introducere* – rezumate în câte un cuvânt: *Începuturi, Întâlniri, Priviri*). Cine este doamna Bălăiţă? Ne spune prof. univ. Florin Faifer, în cele câteva rânduri de pe coperta a IV-a, amintind că i-a fost doctorandă: „Autoare şi interpretă, apărând pe câteva scene din ţară, face şi critică teatrală, etalând antene de hermeneut, s-a încercat şi în regie, impulsionată de un suflu de animator. Să se recomande doar ca *spectator*, parcă n-ar fi de ajuns."

Rânduri dense şi fascinate de domeniu, conturând un spirit iscoditor şi pasionat în desluşiri, mereu dornic să vadă mai mult şi mai adânc irizările de magie artistică ale teatrului, confirmă prezumţia dascălului: „Multe dintre paginile acestei cărţi le consider exerciţii de înţelegere asupra teatrului... Am înţeles apoi, după atâţia ani, că nu sunt critic, sunt *Spectator*. Restul... e tăcere" – scrie dânsa în primele pagini. Adică, să nu ne pripim s-o definim într-una dintre categoriile enumerate de dl. Faifer, ci să încercăm s-o identificăm ca fiind un *spectator mai mult decât pasionat*, tatonând câteva căi de înţelegere şi de practică a artei teatrale, sondând experienţele unor maeştri, investigând, asimilând recomandările pedagogice ale unor profesori.

De la catedra de păpuşari a Universităţii de Arte „George Enescu", Natalia Dănăilă „îmi permitea să intru în examene cu studenţii, să lucrez împreună cu ei". Cu Ion Sapdaru a făcut cursul de actorie în primul an de facultate: „Sapdaru nu ne dădea nimic; ne obliga să descoperim viaţa: observaţie, imitaţie, improvizaţie [...] Atunci am învăţat prin întrebări". În anul II a avut-o profesoară pe Tatiana Ionesi: „Intuitivă, ne scana structurile personale fără greş... Jucam mult, înţelegeam puţin [...] lăsându-mă fascinată de Tatiana, nu întrebam nimic, o ascultam orbeşte... Abia la spectacolul de absolvire am descoperit că, neîntrebând nimic despre natura personajelor, nu ştiam să construiesc." Învăţătură: „întrebările sunt de nepreţuit, ele având valoare de muşchi ai gândirii". Faze de iniţiere în această artă, „în căutarea Adevărului", pe care îl descoperi „doar prin relaţie personală", pentru că în teatru e „o formă de viaţă la fel de subtilă ca muzica".

O întâlnire peste aşteptări a fost o pagină din cursul de actorie al Getei Angheluţă: „cu întrebarea DE CE?, unde interogaţia nu era o figură de retorică, ci un mod de a înainta în arta teatrului". Sensibilă şi cu discernământ, doamna Bălăiţă are revelaţii de miracol urmărind adevărul trăit de actor (Sergiu Tudose, în *Tatăl*): „ La sfârşit, în timpul aplauzelor, am ridicat ochii către policandrul din tavan şi am auzit înăuntrul meu: *Actorii sunt slujitorii oamenilor, călugării sunt slujitorii lui Dumnezeu*". (O voce interioară o însoţeşte permanent în reflecţii.)

Iniţiere în artă, dar şi în sine însăşi, către misterul artei şi către Adevăr. Care, fiind extern, „se experimentează" – spune dânsa. „Din punctul acesta de vedere există o foarte mare legătură între Adevăr şi Vocaţie... unicul drum sau mijloc prin care ai putea experimenta Adevărul." Şi capitolul 2, *Întâlniri*, prilejuieşte câteva mărturisiri în consecinţă, din partea unor personalităţi interogate (David Esrig), studiate pentru doctorat (Eugen Ionescu), cercetate, direct sau prin alţii, pentru un proiect de carte abandonat (Dan Puric). Pentru David Esrig, vocaţia a fost o întâmplare, descoperită de Dina Cocea, care l-a înscris la regie la Institutul de Teatru – „fără să ştiu de fapt despre ce era vorba. Am descoperit după aceea că de fapt nimic altceva nu mă mai interesa". În privinţa lui Eugen Ionescu (*Ionesco*, scrie dânsa), un autor *absurd* catalogat încă de unii, „m-am lăsat ghidată de ideea de a vedea spectacole, de a înţelege prin spectacol". Şi ne destăinuie înfrigurarea cu care a ajuns să vadă la Bucureşti, în 2006, *Cântăreaţa cheală* în montarea Teatrului Huchette din Paris: „La 12.45 am rămas înmărmurită în faţa computerului: Teatrul Huchette era prezent la Bucureşti, cu ocazia Zilelor Francofoniei. *Cântăreaţa cheală* începea la ora 19.00 la Teatrul Odeon. Nu aveam niciun ban în buzunar şi nici acasă"; apoi, cu sufletul la gură, iese în stradă, îşi dă seama că merge spre autogară, întâlneşte un coleg, capătă banii şi prinde maşina în ultimele cinci minute. La „Odeon" ajunge la 19.03. Sala *full*... Se sprijină de o lojă, cu un şerveţel şi un pix în mână, să-şi noteze impresiile şi... ne abandonează pe noi! Impresii? Nu ştim. Peste un an e la Paris, pe strada Huchette, să vadă *Lecţia*; înainte de spectacol are timp de o mică plimbare – Sena, Notre-Dame, liturghie, înapoi în viteză. Se aşază într-unul dintre cel 50 de fotolii şi... cum e *Lecţia*? Nu ne mai spune.

Filă de jurnal: „Noiembrie 2009. Ne aflăm încă în raza unei dispute între Marie-France Ionesco şi comunitatea teatrală românească." Şi urmează o excelentă replică minuţios documentată în disputa cu fiica dramaturgului, care susţinea că Ionescu n-a iubit România. Dimpotrivă – spune autoarea: „Ionesco a iubit România... şi încă într-un mod înalt, generos şi critic deopotrivă." Şi dovedeşte prin articolele lui din *Facla* (1935), scrisorile de la Paris publicate în *Război cu toată lumea* la Editura Humanitas, corespondenţa cu Tudor Vianu şi comentariile lui Matei Călinescu de la „Junimea" din Iaşi, în 2006. Ionescu propunea ca ideea de *naţionalism* să fie înlocuită cu cea de *patrie,* şi astfel „l-aş putea numi pe dramaturg *antinaţionalistul patriot*".

Despre Dan Puric spune că a „personalizat o zonă de expresie care va deveni nemuritoare" şi reproduce mărturiile unor componenţi ai trupelor sale şi ai unor tabere de creaţie organizate de artist pentru spectacole, laboratorul din Ţara lui Passe-Partout.

Al treilea capitol, *Priviri*, ne-o identifică drept autentică spectatoare şi – în compensaţie cu lipsa oricăror impresii la reprezentaţiile ionesciene – ne dă şi certificatul de critic avizat al montărilor lui Tompa Gábor (*Discipolii* de András Visky), Radu Afrim (*Slabi de înger* de Oleg Bogaev), Mihai Măniuţiu (*Macbeth* de William Shakespeare, *Aici, la porţile beznei*, scenariu după *Hecuba* şi alte tragedii de Euripide), Silviu Purcărete (*Faust* de Goethe, *Pălăria florentină* de Eugène Labiche, filmul *Undeva la Palilula*).

„Îmi place să merg la Teatru şi să mă las surprinsă aidoma unui pictor în faţa pânzei albe [...] Îmi place să mă las pradă iluziei. Iluzia este savoarea spectacolului. Pot opera cu luciditate numai după ce am gustat iluzia..."

Mulţumiri pentru francheţe, doamnă!

Natalia STANCU

Restituire cu parfum de epocă

Cea mai jucată şi cea mai populară comedie românească a tuturor timpurilor, ***Titanic vals***, a avut premiera absolută la Teatrul Naţional, în 1932, dar a văzut lumina tiparului în 1933 (an ce i-a adus autorului şi un Mare Premiu, acordat de prima scenă a ţării).

Şi iată, acum la împlinirea a 80 de ani de la publicare şi 110 ani de la naşterea lui Tudor Muşatescu, Editura Ars Docendi – Universitatea Bucureşti şi-a propus să păstreze forma iniţială (inclusiv aspectul şi detaliile grafice). Semnatarul evenimentului, Ion Crăciun, reproduce textul Editurii „Adevărul“ şi, în plus, păstrează şi reproduce atât coperta, cât şi ilustraţiile originale. Adică, într-un fel, o ediție anastatică

Ceea ce reţine în mod deosebit atenţia, în volumul la care ne referim, este foarte bogata şi variata *Addenda*, cu componente ce îmbină mărturiile de creaţie cu evocarea pitorească a epocii. (Se cuvine spus că această *Addenda* conţine câteva fragmente din revista cu apariţie unică *Pardon Mersi* – publicaţie din 2002 a aceleiaşi Edituri. Revista a fost un altfel de caiet de sală, destinat premierei de la Câmpulung a piesei *Titanic vals*, montată la Teatrul „Nottara“ în regia lui Dinu Cernescu şi scenografia lui Mihai Mădescu. O montare care l-a avut ca interpret principal pe Ştefan Radoff; un spectacol cu Ileana Stana Ionescu, care figurează pe afişul teatrului bucureştean.)

În *Cum am scris Titanic vals* (*Din jurnalul de bord al Titanicului*) autorul evocă oraşul Câmpulung al copilăriei sale. Insistă pe „bâlciul cel mare de Sf. Ilie“, cu „panorama lui Braun, în ocheanele căruia se vedeau, în mărime naturală, drama reginei Draga şi căderea redutei Griviţa, şi cu fotografii la minut unde puteai fi imortalizat în nacelă cu aeroplanul lui Vlaicu, sau în balonul cu cârmă inventat de contele Zeppelin“. Mai evocă „târgul cu plăcintari, limonagii, cu bărcile încărcate de mărfuri amestecate, cu o lume pestriţă, pitorească, bună de gură“. Şi, în sfârşit, „cu caterincile“, care după învârtirea manivelei, lansau pe străzi valsuri sau arii celebre, distribuind totodată la răspântii (cu concursul papagalilor multicolori sau al şoriceilor) acele „planete“ ce profeţeau bani, noroc, longevitate.

Într-un asemenea cadru a fost auzit pentru prima oară *Titanic vals*. Era curând după scufundarea transatlanticului de lux „Titanic“. Scriitorul ce evocă această amintire reia, pentru cititori, împrejurările catastrofei: climatul de pe vapor în noaptea nenorocirii; bogaţii şi fericiţii lumii, în ţinuta de seară, dansau în ritmul unui vals de operetă. Se numea *Les quatre diables* şi a devenit ulterior celebrul *Titanic vals*. „Motivul“ acelei piese muzicale l-a urmărit în repetate rânduri – ne spune Muşatescu –, având asupra lui (aş zice eu) efectul „madeleinei“ lui Proust. L-a auzit din nou pe când, în timpul Primului Război Mondial, se afla cu familia în refugiu, la Iaşi; apoi la București, pe Strada Smârdan (unde îşi avea sediul *Rampa*); apoi la Paris, venind dinspre Rue des Dames şi Rue Dalon.

Atunci, în capitala Franţei fiind, Muşatescu şi-a propus să scrie o piesă care să se numească chiar *Titanic vals* şi a cărei acţiune să se petreacă în Câmpulung.

Aflăm, de asemenea, că inspiraţia şi-a tras-o integral din personaje, situaţii şi întâmplări care se petrecuseră cu adevărat în urbea natală. Numai că el arhitecturase altfel romanţul unei perechi, saga parvenirii politice a unui potentat şi îmbogăţirea unei familii nevoiaşe, prin moartea binevenită a unchiului bogat – Tache.

Din aceeaşi amplă pagină memorialistică mai aflăm că *Titanic vals* a stârnit reacţii adverse şi proteste din partea armatei, clerului şi a parlamentarilor, fiecare categorie fiind vexată, în felul ei, de calitatea reflectării.

Tot pe urmele primei ediţii, *Addenda* conţine – uneori în facsimil – sugestive şi amuzante reproduceri din presa musceleană (din vremea „Titanicului"): manifestul unui partid, anunţuri de serbări, baluri, informaţii teatrale, fapte diverse, reclame. Reţinem în mod deosebit anunţurile publicitare pe care şi le făceau atât Măgeanu, cât şi Stănculescu, patronii de magazine de la care putea Spirache să-şi cumpere pălăria. (Vezi bijuteria teatrală şi umoristică din piesă, pe această temă!)

Un alt articol, *Suvenir din Câmpulung*, întregeşte şi reverberează emoţia retrăirii anilor *d'antan*, cu ochii pe un pahar-trofeu turistic, pe care era pictată Biserica Domnească...

Extrem de sugestive şi pitoreşti sunt reproducerile după cărţile poştale ilustrate în sepia (colecţia Gh. Chiţă) reprezentând oraşul Câmpulung Muscel la început de secol XX: imagini cu clădiri impozante şi de o anume eleganţă, cu trasee urbane curate şi îngrijite. Revedem astfel Gara, Bulevardul, Strada Mare, Primăria, Tribunalul, Biserica Sfântul Nicolae şi Bărăţia, Cercul Militar, Grădina Publică, Parcul cu Statui, vile precum cea a lui Kalinderu, vederi panoramice spre Flamanda etc.

Cei interesaţi vor descoperi, de asemenea, şi *Date... date de autor* despre drumul său spre literatură. (Editorul completează această informaţie cu un concis tabel bio-bibliografic.)

Interesante sunt şi portretele lui Muşatescu şi ale regizorului Teatrului Naţional – Vasile Enescu. Dar, mai ales, fotografiile de ansamblu ale unor scene din premiera absolută şi cele – evidenţiind atitudini, gesturi, expresii faciale caracteristice – ale unora dintre primii interpreţi. Îi revedem – nu fără o oarecare emoţie – pe G. Calboreanu şi V. Antonescu (distribuit, în 1933, în *Spirache Necşulescu*), pe Sonia Cluceru (*Chiriachiţa*), pe Nataşa Alexandra (*Dacia*), pe V. Valentineanu (*Petre Dinu*), I. Finteşteanu (*Rădulescu Nercea*), Niki Atanasiu şi Victoria Mierlescu (*Traian* şi *Decebal*), Demetru (*Căpitan Stamatescu*) şi I. Ulmeni (*Procopiu*).

Un element inedit, care individualizează volumul din Editura Ars Docendi, este postfaţa semnată de fiul scriitorului, Bogdan Muşatescu (actor al Naţionalului bucureştean), care-i păstrează tatălui său o caldă şi pioasă amintire.

INFO UNITER

E din nou vremea destăinuirilor şi a manifestărilor altruiste. Început de an, noi viziuni, himere reformatoare la tot pasul. Însă, potrivit obiceiului deja consolidat, aceleaşi principii morale, umane ne îndrumă să mergem mai departe şi să impulsionăm comunitatea teatrală să facem:

Totul pentru artiştii noştri. Campania Naţională „Artiştii pentru artişti"

Cei 22 de artişti de seamă ai momentului, reuniţi în spectacolul **„Clipe de viaţă"**, s-au bucurat să revină şi anul acesta, în aceeaşi formulă, pe scena Sălii Studio a Teatrului Naţional Bucureşti, spectacol care va avea loc în data de **31 martie 2014**. Totul pentru a elogia pe mai vârstnicii colegi care, cu tenacitate şi entuziasm, au reîmprospătat, an de an, timp de o viaţă, miracolul teatral.

UNITER invită şi în acest an pe toţi cei care şi-au făcut o plăcută obişnuinţă în a fi aproape de seniorii teatrului, instituţiile de cultură şi publicul iubitor de teatru să se alăture **Campaniei Naţionale „Artiştii pentru artişti"**, program social, ajuns la cea de-a XIII-a.

Sumele strânse din vânzarea de bilete se pot dona în **Fondul de Solidaritate Teatrală**, fond special deschis la UNITER.

Mai apoi, sprijinul financiar oferit artiştilor vârstnici cu probleme de sănătate va fi dovada că acest simbolic contract de solidaritate teatrală a fost asumat şi însuşit.

P **Teatrul „C. I. Nottara", București**

PANICĂ

de **Mika Myllyaho**
Traducerea: **Cristina Toma**

Distribuția (în ordinea indicată de autor):

Max – **Gabriel RĂUȚĂ**
Leo – **Alexandru JITEA**
Joni – **Vlad ZAMFIRESCU**

Regia:
Theodor-Cristian POPESCU

Scenografia: **Cosmin FLOREA**
Ilustrația muzicală: **Gabriel RĂUȚĂ**
Videoproiecție: **Ciprian DUICĂ**

Foto: **Cipi**

Durata: **1h 35 min** (fără pauză)
Spectacol nerecomandat copiilor sub 14 ani

Mulțumim **TVR 2** pentru sprijinul acordat în realizarea fragmentelor video prezentate în spectacol.

Foto: Cipi

__Panică__ este o producţie teatrală cu stil. Şi e întotdeauna o plăcere, o încântare să creez alături de regizorul Cristi Popescu, pentru că el propune întotdeauna actorilor şi spectatorilor să fie exploratori. Să joace Jocul. Îi invită într-un playground teatral şi dezvoltă Jocul cu rafinament şi cu umor. În cazul de faţă, când vii la __Panică__, te urci într-un montagne russe al emoţiilor şi al hazului nebun, iar când călătoria se sfârşeşte, rămâne o întrebare: Dacă lumea s-ar termina azi, mi-ar plăcea ca viaţa mea să încremenească aşa cum e acum?

Gabriel Răuţă

Foto: Cipi

După __Metoda__, unde s-a creat o echipă închegată pe afinităţi, am avut din nou plăcerea să lucrez cu Cristi şi cu Gabi. S-a adăugat firesc şi Vlad. Această __Panică__ a fost o experienţă intensă şi dătătoare de satisfacţie profesională; dincolo de timpul foarte scurt, care a impus un ritm susţinut, acest proiect mi-a prilejuit o porţie consistentă de viaţă, de prietenie, de adevăr…

Alexandru Jitea

Foto: Cipi

Am avut şansa ca până acum să nu intru în panică. În sensul de atacuri. Am intrat în spectacolul __Panică__. Şi l-am cunoscut pe Cristi Popescu. M-am panicat. Trebuia să scoatem premiera în doar patru săptămâni!!! Nu vă panicaţi. Am reuşit.

Vlad Zamfirescu

Spectacole în pregătire:

RAPSODIE-N ROZ după Eric-Emmanuel Schmitt, regia: **ALEXANDRU REPAN**

POKER FACE de Petr Kolečko, regia: **ADELA BIȚICĂ**

FALSTAFF (titlu provizoriu), după William Shakespeare, direcția de scenă: **VICTOR IOAN FRUNZĂ**

NOUL LOCATAR de Eugène Ionesco, regia: **TOMPA GÁBOR**

IONA de Marin Sorescu, regia: **TOMPA GÁBOR**

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

La vorbă cu VLAD MUGUR, interviu de Florica Ichim
Ursit scenei: MIHAI POPESCU de Margareta Andreescu
El, vizionarul: AURELIU MANEA
Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU de Mihaela Tonitza-Iordache
Un cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU de Constantin Paraschivescu
O viaţă în sute de roluri: MARGARETA BACIU de Sorina Bălănescu
Histrion de cursă lungă: GHEORGHE DINICĂ de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUŢIU**
MARIOARA VOICULESCU – ***Jurnal. Memorii***
VASILE COSMA – Actor sub zodia Shakespeare de Alexandru Firescu şi Constantin Gheorghiu
DAN MICU – Un destin spulberat de Doina Papp
Conversaţie în şase acte cu TOMPA GÁBOR, interviu de Florica Ichim
Patima pentru teatru sau VIRGINIA ITTA MARCU de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN şi comedia sa umană de Florica Ichim
Cu ochii deschişi sau IRINA RĂCHIŢEANU-ŞIRIANU de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERŢEA – vrăjitor de sunete ciudate de Marinela Ţepuş şi Andreea Dumitru
Măştile lui ALEXANDER HAUSVATER de Cristina Modreanu
Surâzător comediantul trecea: MILUŢĂ GHEORGHIU de Sorina Bălănescu
La porţile ficţiunii cu MIRCEA ANDREESCU de Constantin Paraschivescu
ACTORI ROMÂNI – SOCIETARI LA COMEDIA FRANCEZĂ de Anca Costa-Foru
MARIA FILOTTI – ***Am ales teatrul***
VALERIU MOISESCU – ***Persistenţa memoriei***
Carte cu GINA PATRICHI de Mircea Morariu
DAN JITIANU şi bucuria comunicării de Ion Cazaban
Cu ION CARAMITRU de la Hamlet la Hamlet şi mai departe de Mircea Morariu
ION IANCOVESCU – artist nepereche de Ioan Massoff
Habarnam în oraşul teatrului. Universul spectacolelor lui ALEXANDRU DABIJA de Miruna Runcan
JULES CAZABAN, profesionistul de Constantin Paraschivescu
DAN NEMŢEANU şi viziunea sa scenografică de Ion Cazaban
Cu şi despre MARIANA MIHUŢ de Mircea Morariu
OLEG DANOVSKI – omul, artistul, legenda de Doina Jela
Un regizor uitat, AUREL ION MAICAN de Vera Molea
AVRAM GOLDFADEN şi teatrul ca identitate de Anca Mocanu

Seria ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu
Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol.)
Comentarii şi delimitări în teatru de Camil Petrescu (2 vol.)
Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu
Cronici teatrale de Victor Parhon
Medeea lui Andrei Şerban de Ana Maria Narti
Mănuşa prinţului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu
Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Şerbănescu
Rezistenţa prin Teatru de Dinu Kivu
Citindu-l pe Shakespeare de Andrzej Żurowski
Silviu Purcărete sau privirea care înfăţişează de Oltiţa Cântec
Actori care ard de Miruna Runcan
SHAKESPEARE: textul ca partitură de joc de Ana Maria Narti
Scena românească şi expresionismul de Ion Cazaban
EUGEN LOVINESCU sub zodia seninătăţii imperturbabile de Camil Petrescu
Cel ce vede glasul – Márti Sipos de vorbă cu ANDRÁS VISKY

Seria DRAMATURGI DE AZI

Teatru spaniol contemporan, antologie de Ioana Anghel şi Andreea Dumitru
Teatru american contemporan (Străini din toată lumea), antologie de Carol Martin şi Saviana Stănescu; ediţia românească de Andreea Dumitru

Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru

Teatro con voz de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll /
Teatru cu voce de femeie. Două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll
ediţie bilingvă de Catalina Iliescu Gheorghiu

Jean-Luc Lagarce – *Dramaturgie*, prefaţă şi traducere de Eugenia Anca Rotescu

Samuel Beckett – *Dramaturgie*, ediţie îngrijită, traducere şi note de Anca Măniuţiu

Dramaturgi basarabeni de azi, antologie de Andreea Dumitru şi Oana Borş

Dramaturgie contemporană din Balcani, antologie de Andreea Dumitru

Valère Novarina – *L'opérette imaginaire / Opereta imaginară*, ediţie bilingvă,
în româneşte de Tudor Ionescu

Teatru spaniol contemporan 2, antologie de Ioana Anghel

Dramaturgi israelieni de azi, selecţie şi traducere din limba engleză de Ada-Maria Ichim

Goran Stefanovski – Poveşti din Estul Sălbatic, prefaţă, selecţie şi traducere de Ioana Ieronim

Dramaturgi olandezi de astăzi, antologie de Liliana Alexandrescu

Dramaturgie ungară contemporană, selecție și traducere de Ana Scarlat

Seria DRAMATURGIE CLASICĂ

William Shakespeare – Furtuna, traducere de Ioana Ieronim

William Shakespeare – Măsură pentru măsură, traducere de Ioana Ieronim

Seria „CAMIL PETRESCU"

Jocul ielelor; Proză scurtă; Note zilnice; Doctrina substanţei (2 vol.)

Seria MARI REGIZORI AI LUMII

***Întâlnire cu* ROBERT WILSON**
Calea spre performanţă. Dodin şi Teatrul Malâi de Maria Şevţova
Călătorie fără sfârşit. Reflecţii şi memorii de **LEV DODIN**
Teatrul meu de **PIPPO DELBONO**
Spre un teatru sărac de **JERZY GROTOWSKI**
RYZSARD CIEŚLAK, actor emblematic al anilor '60, volum conceput şi coordonat de George Banu
Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă de **PETER BROOK**
ARIANE MNOUCHKINE. Arta prezentului. Convorbiri cu Fabienne Pascaud
Ariane Mnouchkine, *ediţie* de Béatrice Picon-Vallin
ROBERT WILSON de Maria Şevţova
KRYZSZTOF WARLIKOWSKI şi teatrul ca o rană vie de Piotr Gruszczyński
Despre Teatru de **VSEVOLOD MEYERHOLD**
EDWARD GORDON CRAIG. Despre Arta Teatrului

Seria EU, TU, EL... ŞI ISTORIA

ANA MARIA NARTI – Fiare, îngeri şi martiri. Însemnări despre seducţia totalitară.
Chişinău, 7 aprilie. Teatru-document. *Piese de Irina Nechit, Mihai Fusu, Dumitru Crudu, Constantin Cheianu*
Avangarda rusă. Dramaturgie*, prefaţă, selecţie şi traducere de Leo Butnaru*
ELENA NARTI – O adolescenţă rusă: 1917–1922

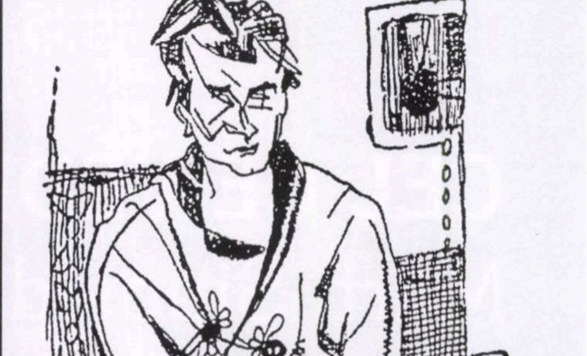
În afara colecţiilor

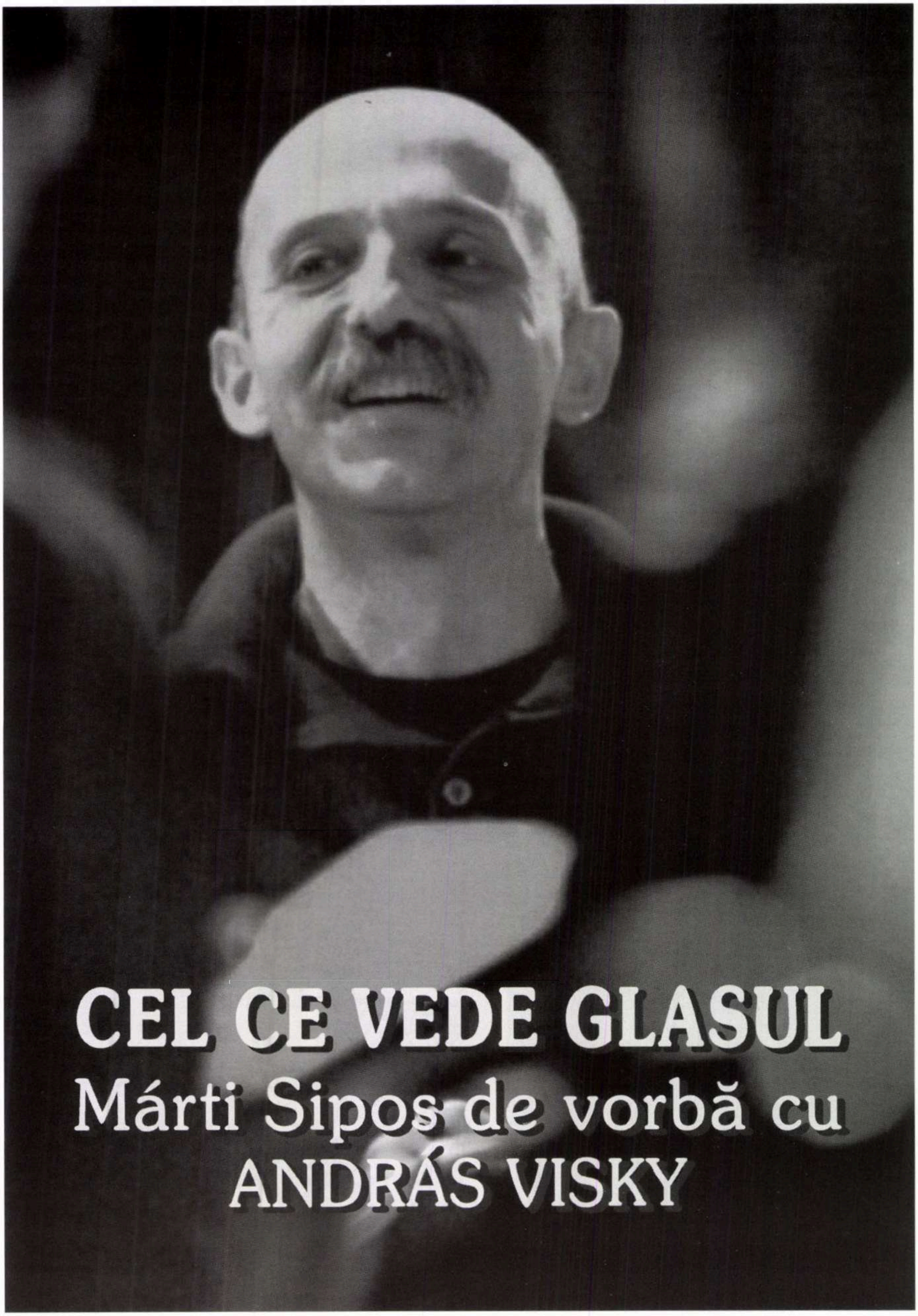
EUGÈNE IONESCO (EUGEN IONESCU) pe scenă, în România, album de Florica Ichim

Cărţile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ş.a., precum şi la telefonul redacţiei (021-326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de **150 lei**, iar întregul set de cărţi apărute şi neepuizate poate fi procurat cu **1750 lei**. Aşadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc şi din lume, dacă vreţi să sprijiniţi apariţia revistei **TEATRUL AZI**, puteţi să vă abonaţi pentru anul 2014, prin BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 021-326 17 76 şi 0722 455 954 – Florica ICHIM; 0723 345 032 – Oana BORŞ sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU. De asemenea, nu uitaţi că puteţi susţine dezvoltarea colecţiilor noastre de carte, direcţionând 2% din impozitul datorat statului către Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", în acelaşi cont bancar de mai sus.
e-mail: teatrul_azi@yahoo.com; website: **www.teatrul-azi.ro**

Camil Petrescu

EUGEN LOVINESCU
SUB ZODIA SENINĂTĂȚII IMPERTURBABILE





CEL CE VEDE GLASUL

Márti Sipos de vorbă cu
ANDRÁS VISKY

SUMAR

1 CAMIL PETRESCU 120 de ani de la naştere (9/22 aprilie)
- 2 *Iubite domnule Rebreanu* de Camil Petrescu
- 4 *Dragă Maria Botta* de Camil Petrescu
- 7 *Tovarăşe Director* de Camil Petrescu

9 FESTIVALURI

9 Festivalul Internaţional de Animaţie „Gulliver", Galaţi
- 9 *Păpuşi pentru toate vârstele* de Marinela Ţepuş

14 Festivalul Internațional al Teatrului de Animație „Bucurii pentru copii, spectacole de colecție", Bucureşti
- 14 *Măiestrie într-un geamantan* de Marinela Ţepuş

18 Festivalul Naţional de Teatru Independent, Bucureşti
- 18 *„Independent"-ul, aripa tânără a teatrului românesc* de Nicolae Havriliuc

25 Connect2act, Târgu Mureş
- 25 *Funcţia creează organul* de Oana Cristea Grigorescu
- 26 *Spectacol de viaţă lungă* de Mircea Morariu (*Camera 701* de Elise Wilk – Teatrul Naţional din Târgu Mureş)
- 28 *O comedie neagră* de Mircea Morariu (*Alcesta*, adaptare de Székely Csaba după Euripide – Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Tompa Miklós")
- 30 *Costurile reacţiei cu întârziere* de Mircea Morariu (*A murit Tarelkin* de Aleksandr Suhovo-Kobîlin – Teatrul Naţional din Târgu Mureş)
- 33 *Iubirea în sala „Parching"* de Mircea Morariu (*Contra iubirii* de Esteve Soler – Teatrul Naţional din Târgu Mureş)
- 35 *Un spectacol-tortură* de Mircea Morariu (*Punct triplu*, un spectacol de Bogdan Georgescu – Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Liviu Rebreanu")

37 ESEURI
- 37 *Helmut Stürmer – fantasticul, straniul, ludicul...* de Ion Cazaban
- 48 *Despre scenă* de Nicolae Havriliuc

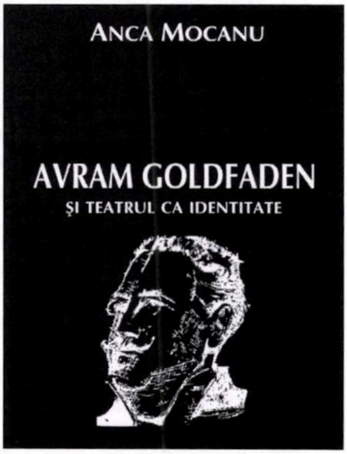
50 REPERE
- 50 *Poemul buf al disperării („Elizaveta Bam")* de Doina Modola
- 66 Alexandru Tocilescu: *„Postmodernismul este fratele meu"* (A consemnat Doina Modola)

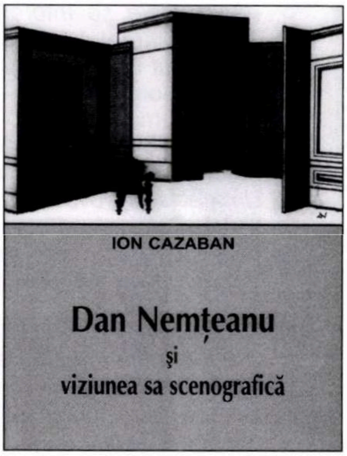
72 MEMORIA TEATRULUI
- 72 *O minune de arhitectură: Teatrul din Caracal* de Claudia Dimiu
- 91 *Istorie şi istorii* de Mircea Radu Iacoban (Pe marginea *Istoriei teatrului în Moldova* de Teodor T. Burada)

95 SPECTACOLE
- 95 *De fapt, a fost premieră* de Mircea Morariu (*Unchiul Vanea* de A. P. Cehov – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj)
- 99 *Şi mărturia eroilor* (A consemnat Mirela Sandu)
- 105 *O lectură teatrală distanţată şi „altfel"* de Natalia Stancu (*Titanic vals* de Tudor Muşatescu – Teatrul Odeon)
- 109 *„Titanic vals" marca Dabija* de Nicolae Prelipceanu (*Titanic vals* de Tudor Muşatescu – Teatrul Odeon)

VOLUME APĂRUTE în „GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

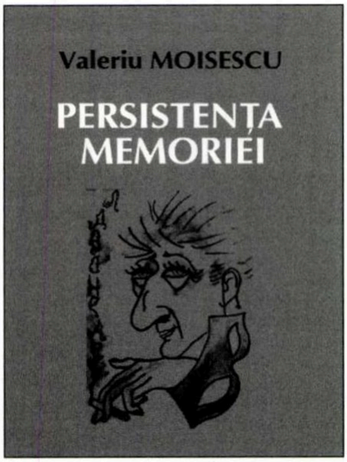
VERA MOLEA
UN REGIZOR UITAT
AUREL ION MAICAN

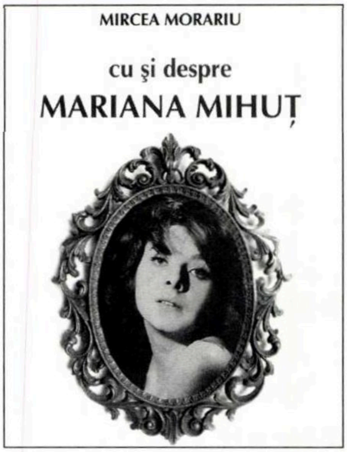


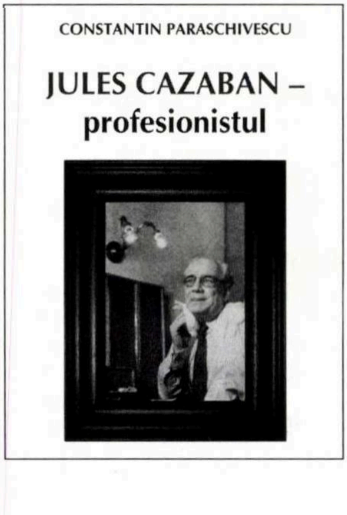


112 *Despre laşitate şi supraveghere* de Mircea Morariu (*Spectatorul condamnat la moarte* de Matei Vişniec – Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca)
114 *Poveşti de familie* de Mircea Morariu (*A fost odată la Timişoara* de Peter Kerek – Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara)
117 *Cum e când te saturi să fii corect* de Mircea Morariu (*Absolventul* de Terry Johnson, după romanul lui Charles Webb, cuprinzând material din scenariul de Calder Willingham şi Buck Henry – Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu)
120 *Familia Tót integrală* de Nicolae Prelipceanu (*Familia Tót* de Örkény István – Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova)
122 *Şi la noi ca-n America* de Nicolae Prelipceanu (*Profu' de religie* de Mihaela Michailov – Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova)
124 *L-o fi văzut sau nu l-o fi văzut, aceasta-i întrebarea* de Nicolae Prelipceanu (*Ăl de l-a văzut pė Dumnezeu*, după *La Lilieci* de Marin Sorescu, adaptare de Ana-Maria Nistor – Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova)
127 *„Damen Tango" sau despre budinca teatrală* de Călin Ciobotari (*Damen Tango* de Ana Aslanova – Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi)
129 *Rumors* de Nicolae Prelipceanu (*Bârfe, zvonuri şi minciuni* de Neil Simon – Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" Bucureşti)
131 *Tragic şi grotesc la Dea Loher–Afrim* de Nicolae Prelipceanu (*Hoţi* de Dea Loher – Teatrul Naţional din Bucureşti)
135 *O poveste tulburătoare* de Ion Parhon (*O poveste ciudată cu un câine la miezul nopţii* de Simon Stephens, după romanul lui Mark Haddon – Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea)
137 *Deloc confortabil* de Mircea Morariu (*Făptaşi* de Thomas Jonigk – Teatrul German de Stat din Timişoara)
140 *Fetiţa din a IV-a* de Ion Jurca Rovina (*Fetiţa cu chibrituri*, după Hans Christian Andersen – Teatrul German de Stat din Timişoara)
142 *O ladă şi mai multe babe* de Nicolae Prelipceanu (*O… ladă*, creaţie colectivă după Ion Creangă – Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ)
144 *Disperarea ca formă de viaţă* de Nicolae Prelipceanu (*Gărgăriţele se întorc pe pământ* de Vasili Sigarev – Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ)
147 *Prea mult* de Mircea Morariu (*Woyzeck în Transilvania*, după Georg Büchner – Teatrul de Nord din Satu Mare, Secţia română)
150 *Modulul Solidaritate* de Doru Mareş (Trei spectacole recente ale Teatrului Evreiesc de Stat)
152 *Un spectacol provocator?* de Ion Parhon (*O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale – Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu)
154 *Câte puţin din toate* de Irina Zlotea (*Neguţătoarea din Veneţia*. Regia şi scenariul: Michele Modesto Casarin – Teatrul „Masca")
156 *Baba comunistă, varianta Teodorovici…* de Călin Ciobotari (*Sunt o babă comunistă*, după romanul lui Dan Lungu – Ateneul Tătăraşi)
160 *Bolnav de minciună* de Irina Zlotea (*Volpone*, după Ben Jonson – Teatrul Mic)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"


Valeriu MOISESCU
PERSISTENȚA MEMORIEI


MIRCEA MORARIU
cu şi despre
MARIANA MIHUȚ


CONSTANTIN PARASCHIVESCU
JULES CAZABAN – profesionistul

162 *Ne-fericiţii* de Nicolae Prelipceanu (*Super-fericiţii*, un spectacol de Catinca Drăgănescu – Teatrul Foarte Mic)
164 *Cazul Pintea Viteazul* de Elisabeta Pop (*Cazul Pintea Viteazul*, scenariul şi regia Gavriil Pinte – Teatrul Municipal Baia Mare)
167 *„Pe mine mie redă-mă"* de Elisabeta Pop (recital de poezie eminesciană de Claudiu Pintea – Teatrul Municipal Baia Mare)
169 *Doi actori pe o scenă* de Irina Zlotea (*Doi pe o bancă* de Aleksandr Ghelman – Teatrul „Metropolis" din Bucureşti)
171 *Mai ştiu un caz la Bârlad* de Anca Mocanu (*Loser* de Mircea Radu Iacoban – Teatrul „Tudor Vianu" din Giurgiu)
173 *Visul unui spectacol – spectacolul unui vis* de Tudor Sicomaş (*Pescăruşul* de A.P. Cehov – Laboratorul de noapte, Teatrul „Bulandra")
176 *O bijuterie de spectacol...* de Călin Ciobotari (*Muzicanţii din Bremen*, după Fraţii Grimm – Teatrul pentru Copii şi Tineret „Luceafărul" din Iaşi)
178 *O coproducţie (magică) româno-polonă* de Ştefan Oprea (*Kajtus, vrăjitorul,* dramatizare de Konrad Dworakowski după romanul omonim al scriitorului polonez Janusz Korczak – Teatrul „Luceafărul" din Iaşi)
181 *Fluierul fermecat şi cântecul său vindecător* de Carmen Mihalache (*Fluierul fermecat* de Sorin Lepa – Teatrul „Arlechino" din Braşov)
183 *Bunraku la Ploieşti* de Raluca Tulbure (*Dragonul*, scenariul şi regia: Liliana Gavrilescu – Teatrul pentru copii „Ciufulici")
185 *Aventurile unei fetiţe cât un deget* de Anca Mocanu (*Degeţica*, după H. C. Andersen – Teatrul „Excelsior")
186 *În mirajul basmului* de Ion Jurca Rovina (*Sarea în bucate*, după Petre Ispirescu – Teatrul Naţional din Timişoara)
188 *Dilema unui tânăr gay* de Adrian Mihalache (*Cockoşi* de Mike Bartlett – Teatrul Act din Bucureşti)
190 *Omul, un relief cu centrele energetice în mişcare* de Nicolae Havriliuc (*LSD Theatre Show* de Christopher Durang – Godot Cafe-Teatru)
192 *O piesă „între genuri"* de Oana Medrea (*Două liniuţe* de Lia Bugnar – Godot Cafe-Teatru)
194 *Variaţiuni la „Grădina Carpaţilor"* de Oana Medrea (*Carpathian Garden* de Radu Iacoban – Godot Cafe-Teatru)
196 *Zaruri, cărţi şi teatru adevărat* de Călin Ciobotari (*Zaruri şi cărţi* de Sam Henry Kass – „La Bază", Iaşi)
198 *Teatru în sufragerie* de Mircea Morariu (*Demoni* de Lars Norén – „Artim" în colaborare cu Teatrul „Jolly" din Cluj-Napoca)
200 Televiziune
200 *Un lasă-mă să te las* de Mircea Morariu (*Goana după fluturi* de Bogdan Amaru – Televiziunea Română, Casa de producţie)
202 *Un Bulgakov kafkian* de Mircea Morariu (*Roman teatral/ Însemnările unui răposat*, după Mihail Bulgakov – Televiziunea Română, Casa de producţie)
204 *Corect, şi cam atât* de Mircea Morariu (*O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale – Televiziunea Română, Casa de producţie)
206 Radio
206 *Aniversări pe unde* de Constantin Paraschivescu

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 3–4 / 2014

Tel.: 021 326 17 76
0722 455 954

Piaţa Alba Iulia nr. 1,
bl. H1, sc. 5, ap. 135,
sector 3, cod poştal 031103,
Bucureşti

teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro
www.teatrul-azi.ro

Redactor-şef: **FLORICA ICHIM**

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Daria DIMIU
Anca MOCANU
Liana ORNEA
Roxana BUŞU

ISSN 1220-4676

209 **VEŞTI**

- 209 *Bilet în aşteptare – un proiect cultural-umanitar* (Proiect al Teatrului Municipal „Bacovia", Bacău: acces gratuit la spectacole pentru persoanele defavorizate)
- 209 *Debut în regie* (Concurs de proiecte pentru tineri regizori la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri", Iaşi)

210 **DIN LUME**

- 210 *Drumul spinos al maturizării* de Adrian Mihalache
- 215 *Lada cu Marionete din Augsburg* de Roxana Croitoru
- 219 *Jubileu: zece ani de la înfiinţarea Baletului de Stat din Berlin* de Aura Cumita

222 **CARTE**

- 222 *Meditaţii despre singurătate şi solidaritate* de Elisabeta Pop (Ana Blandiana – *Fals tratat de manipulare*, Editura Humanitas, 2013)
- 226 *Voiaj pe urma celui care am fost* de Mircea Morariu (George Banu – fotografii de Mihaela Marin – *Parisul personal, autobiografie urbană*, Editura Nemira, Bucureşti, 2013)
- 228 *Anii iluziilor, anii dezvrăjirii* de Mircea Morariu (Paul Cornea de vorbă cu Daniel Cristea-Enache – *Ce a fost. Cum a fost*, Editura Polirom şi Editura Cartea Românească, Iaşi–Bucureşti, 2013)
- 235 *Album aniversar* de Natalia Stancu (*Teatrul Mic. 50 de ani*)
- 241 *Andrei Şerban în timp real* de Mircea Morariu (Carte gândită şi alcătuită de Eugenia Şarvari – *Andrei Şerban. Mereu spre un nou început.* Atelier teatral ţinut la Teatrul Naţional din Cluj. Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2013)
- 243 *Critică şi sensibilitate* de Mircea Morariu (Cristina Rusiecki – *Despre dictatori şi alţi demoni. Iulius Caesar, Jurnal de repetiţii*. Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara, seria *atent*, Timişoara, 2013)
- 246 *Semne de scenă şi alte... animale ciudate* de Ştefan Oprea (Călin Cebotari – *Semne de scenă, Iaşul teatral [2011–2013]* şi *Regizorul, acest...*, Editura Opera Magna, Iaşi, 2014)
- 249 *Amintirile lui Marin Moraru* de Mircea Morariu (Marin Moraru – *Suntem ce sunt amintirile noastre.* Maria Capelos într-o discuţie amicală cu Marin Moraru, Editura Alffa, Bucureşti, 2013)
- 251 *Cristian Tudor Popescu despre filme şi despre teatru* de Mircea Morariu (Cristian Tudor Popescu – *Filmar*, Editura Polirom, Iaşi, 2013)
- 254 *Exerciţii de înţelegere asupra teatrului* de Constantin Paraschivescu (Vasilică Oncioaia Bălăiţă – *Jurnalul unui spectator*, Editura Artes, Iaşi, 2013)
- 256 *Restituire cu parfum de epocă* de Natalia Stancu (*Titanic Vals* la 80 de ani de la prima ediţie şi la 110 ani de la naşterea lui Tudor Muşatescu)

258 **INFO UNITER**

260 ***Teatrul „C.I. Nottara", Bucureşti***

Coperta I: **Liliana GHIŢĂ** în rolul *Elke Tomason*
din ***Hoţi*** de Dea Loher, regia Radu Afrim,
Teatrul Naţional „I.L. Caragiale", Bucureşti.
Foto: Dani Ioniţă
Coperta IV: regizorul **Vlad MASSACI**.
Foto: Tudor Massaci

Revistă editată
de
FUNDAŢIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU"
în parteneriat cu
UNIUNEA TEATRALĂ
DIN ROMÂNIA
UNITER

Machetare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

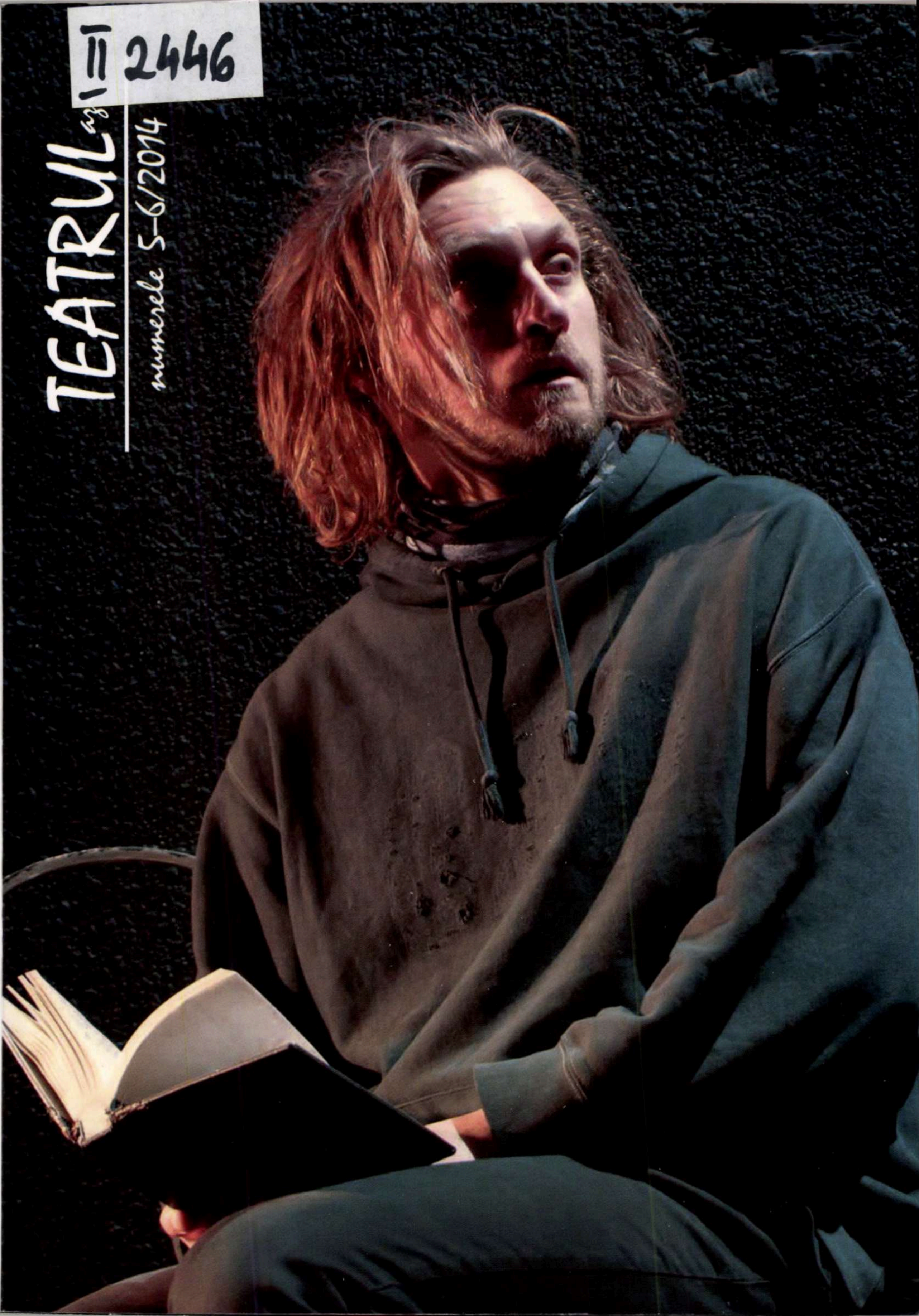
TIPAR
Vizual Graph

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ

II 2446

TEATRULazi

numerele 5–6/2014



TEATRULazi • numerele 5–6/2014

TEATRUL azi

numerele 5–6/2014

teatrul
național
mihai eminescu
timișoara
manager Ada Hausvater

European
Festivals
Association

FEST-FDR2014

Festivalul **E**uropean al **S**pectacolului **T**imișoara – **F**estival al **D**ramaturgiei **R**omânești

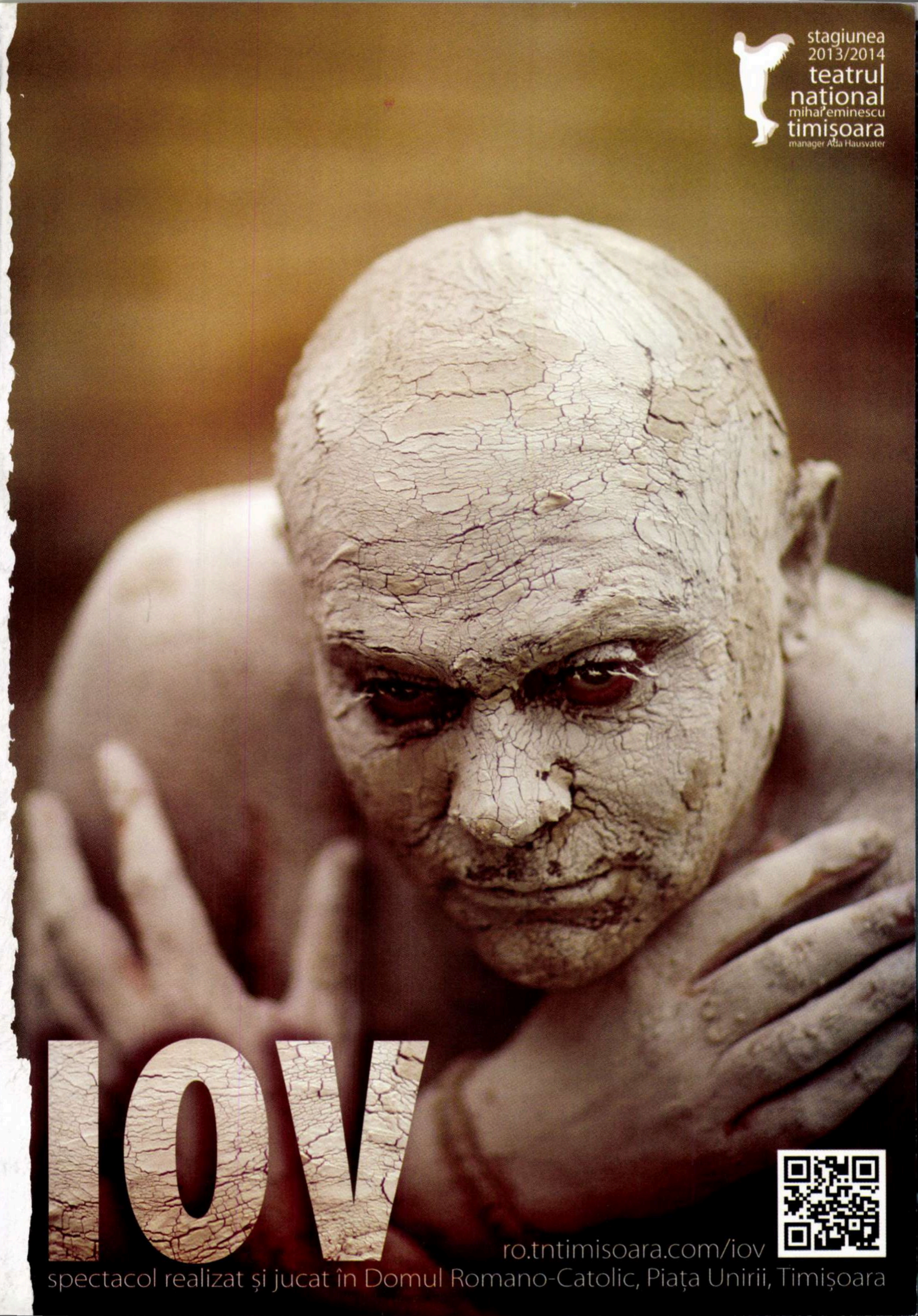
14—18 mai și 10—17 iunie

PANORAMĂ A SPECTACOLULUI PE TEXT DE TEATRU ROMÂNESC
PREZENȚE INTERNAȚIONALE PE SCENELE TNTm
SPECTACOLE ÎN AER LIBER / PERFORMANCE / CONCERTE
PLATFORMĂ DE DIALOG ARTISTIC INTERNAȚIONAL
DEZBATERI / ATELIERE / LANSĂRI DE CARTE / LECTURI PUBLICE

ro.tntimisoara.com/fest-fdr2014

eveniment susținut de Ministerul Culturii / Primăria și Consiliul Local al Municipiului Timișoara
partener Institutul Cultural Român și UNITER

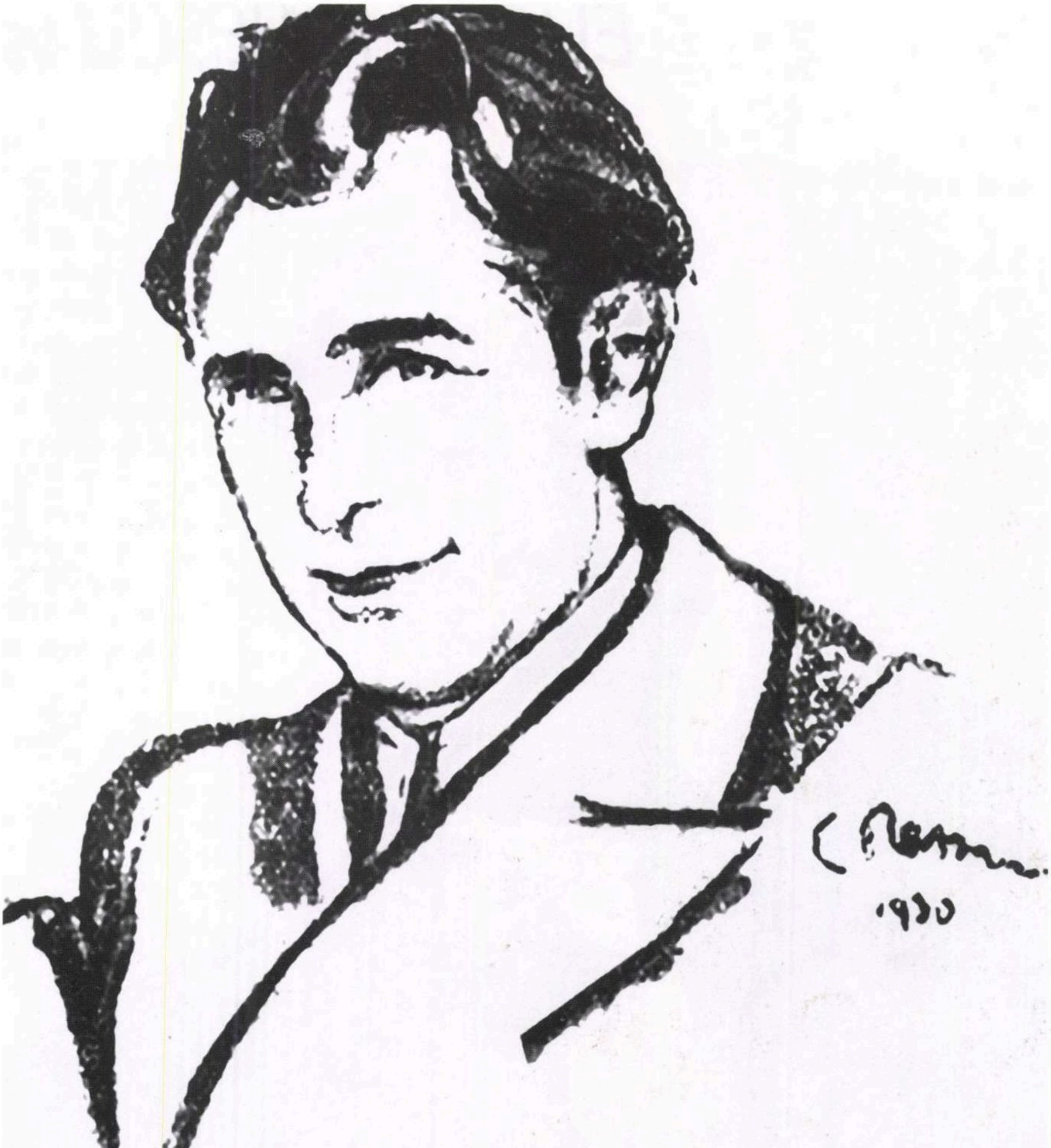
stagiunea
2013/2014
teatrul
național
mihai eminescu
timișoara
manager Ada Hausvater



IOV

ro.tntimisoara.com/iov

spectacol realizat și jucat în Domul Romano-Catolic, Piața Unirii, Timișoara



CAMIL PETRESCU

120 de ani de la naștere (9/22 aprilie)

Biblioteca Județeană
MUREȘ
907.200 TÂRGU MUREȘ
P

EUGEN IONESCU VS

CAMIL PETRESCU

CRONICĂ LA DOUĂ CAPETE

Eugen IONESCU

Camil Petrescu: „Danton“, reconstituire istorică în 5 acte (Ed. Vremea)[1]

Danton este intitulată, din scrupulozitate, desigur, reconstruire dramatică. Autorul s-a folosit de un foarte amplu material istoric, documente etc. Pentru a-şi grefa personajele în viaţă. Reconstruire dramatică înseamnă, în adevăratul sens al cuvântului, reconstituire a vieţii: principiul însuşi al artei, simulare a vieţii. Camil Petrescu îşi trăieşte într-adevăr eroii cu o forţă imaginativă de necrezut, îi vede mişcându-se, gesticulând, dar cu atâta obsesie încât îi descoase, îi interpretează, îi intuieşte ca pe omul viu cu care stai prezent de vorbă.

Există un fel de scenă interioară în sufletul lui Camil Petrescu pe care se mişcă eroii crescuţi din sufletul însuşi al autorului, dar acum eliberaţi parcă şi independenţi de sub conducerea autorului autorului şi pe care acesta îi studiază, îi observă spectator al propriilor sale zămisliri. E o extraordinară sinteză de mişcare dramatică, cu viziune plastică.

Mulţimea notelor explicative pentru regie indică această obsesie inegalată, această prezenţă a personajelor fictive, astfel: descrierea lui *Marat*: „Trup îndesat cu umeri laţi dar dezarticulat, ros de febră. Dacă într-adevăr cancerul e boala provocată de o celulă care se înmulţeşte dezorganizat, atunci tot trupul lepros al lui Marat e parcă devorat de inima lui care creşte necontenit distrugând restul. Are ochii încinşi de continuă panică etc.“. Sau *Danton*: „Surâde unei privelişti din el însuşi“ sau „Întrebarea e în el ca un şarpe“.

Dar trăirea totală şi absorbantă a vieţii este dovedită şi de atmosfera precis conturată a tablourilor.

*

Danton, ca să fiu didactic, nu mai este poate o dramă, ci un roman istoric în care personajele au ca în roman o adâncă realitate psihologică şi o bogată comentare descriptivă, mai precis, *Danton* ar putea fi socotită un roman dramatic, un adevărat început de gen literar.

Mijloacele romancierului *Ultimei nopţi de dragoste, primei nopţi de război* şi tehnica lui chiar sunt menţinute şi valorate.

Danton, îmbogăţit cu descrieri, te cuprinde ca un roman, interesul este **de roman**, curgerea însăşi a acţiunii este acum mai ~~degrabă~~ apropiată tehnicii romanului decât celei a dramei, a celei teatrale care încă, în concepţia modernă, cuprinde unele rigidităţi, unele insuficienţe de mobilitate, de flux.

---

[1] Din arhiva răspândită a lui Camil Petrescu, am regăsit un plic care s-a păstrat, în mod miraculos, fără a-şi rătăci conţinutul. În acest plic se găsea manuscrisul unei cronici iscălite de Eugen Ionescu, care avea însă pagini întregi scrise de Camil Petrescu, plus corecturi la textul ionescian. Mai exista o foaie manuscris Camil Petrescu, care, după tonul enervării exacerbate, putea fi un început de articol, de polemică sau de răspuns după apariţia volumului *Nu* de Eugen Ionescu (1934). Cupura cronicii la *Teze şi antiteze* nu era datată, dar notiţa alăturată şi nesemnată fixa cu exactitate ziarul şi ziua apariţiei. Nu ştim ce dimensiuni a luat înfruntarea, nu ştim în ce fază se afla prietenia lor tumultuoasă în momentul în care Eugen Ionescu a părăsit ţara; ce ştim sigur, este că amândoi au învins timpul. (**Florica Ichim**)

Numai că acest roman are ceva mai mult: păstrează de la început o reală şi stringentă tensiune dramatică; conflictele de o forţă grandioasă (Robespierre–Danton: regaliştii–revoluţionarii; Danton şi tribunalul).

Vreau să spun că viaţa şi interesul romanului *Danton* ~~este organizat~~ sunt ridicate la un mare potenţial şi complicate de o organizaţie dramatică.

Dar conflictele psihologice există în fiecare scenă chiar în sufletescul personajului. Ce frumos, ce teatral (în sensul bun) luptă Danton, om al datoriei, cu Danton ~~umanul~~ clocotitor de umanitate; cât de grandioasă este iarăşi lupta pe care el o poartă cu duşmanul Revoluţiei, cu duşmanii patriei sau cu propriii lui tovarăşi care nu-l înţeleg sau care se despart la un moment politic de el.

Încordarea dramatică susţinută cu o lucidă inteligenţă este realizată în fiecare moment: nu există, voim să spunem, „goluri“ în armura ficţiunii dramatice.

*

Dar apare – în această piesă – în toată amploarea lui, caracterul epic şi tragic al lui Danton. Caracterul omenesc al lui Danton. Valoarea cea mare a piesei, ca, dealtfel, a oricărei opere de artă, rezidă în umanitatea ei realizată: frumuseţea înaltă a acestei reconstituiri istorice stă în frumuseţea omenească a lui Danton.

~~Ucigaş din dragoste~~ Patron de masacre – Danton ne este ~~perpetuu simpatic~~ necontenit aproape de inimă; colos plin de milă – moartea lui ne apare într-adevăr de martir şi injustiţie. Scena morţii – scenă de culminare a tragicului – îl înalţă pe Danton şi îl aureolează definitiv.

Expresivitatea nemaipomenită a acestui colos al Revoluţiei este proverbială. Anumite „fraze“ ale lui sunt azi material de Larousse. Răspunsurile lui celebre flutură şi azi în istorie. Le întâlnim pe toate cele ştiute în realizarea dlui Camil Petrescu şi încă altele cu totul inedite. Ele urmăresc toate sinuozităţile unei mari inteligenţe. Citâm la întâmplare dintre atâtea nenumărate.

Într-o convorbire cu dna Rolland, îi spune îndurerat despre eleganţii oratori girondini:

– *Doamnă, sunt răi şi proşti frumoşii dumitale talentaţi...*

Când prusacii sunt la porţile Parisului, el strigă armatelor în panică:

– *Pentru ca să învingem ne trebuie: îndrăzneală, mereu îndrăzneală, necontenit îndrăzneală.*

Când i se reproşează masacrele din Septembrie, pe care nu le-a dorit, răspunde totuşi:

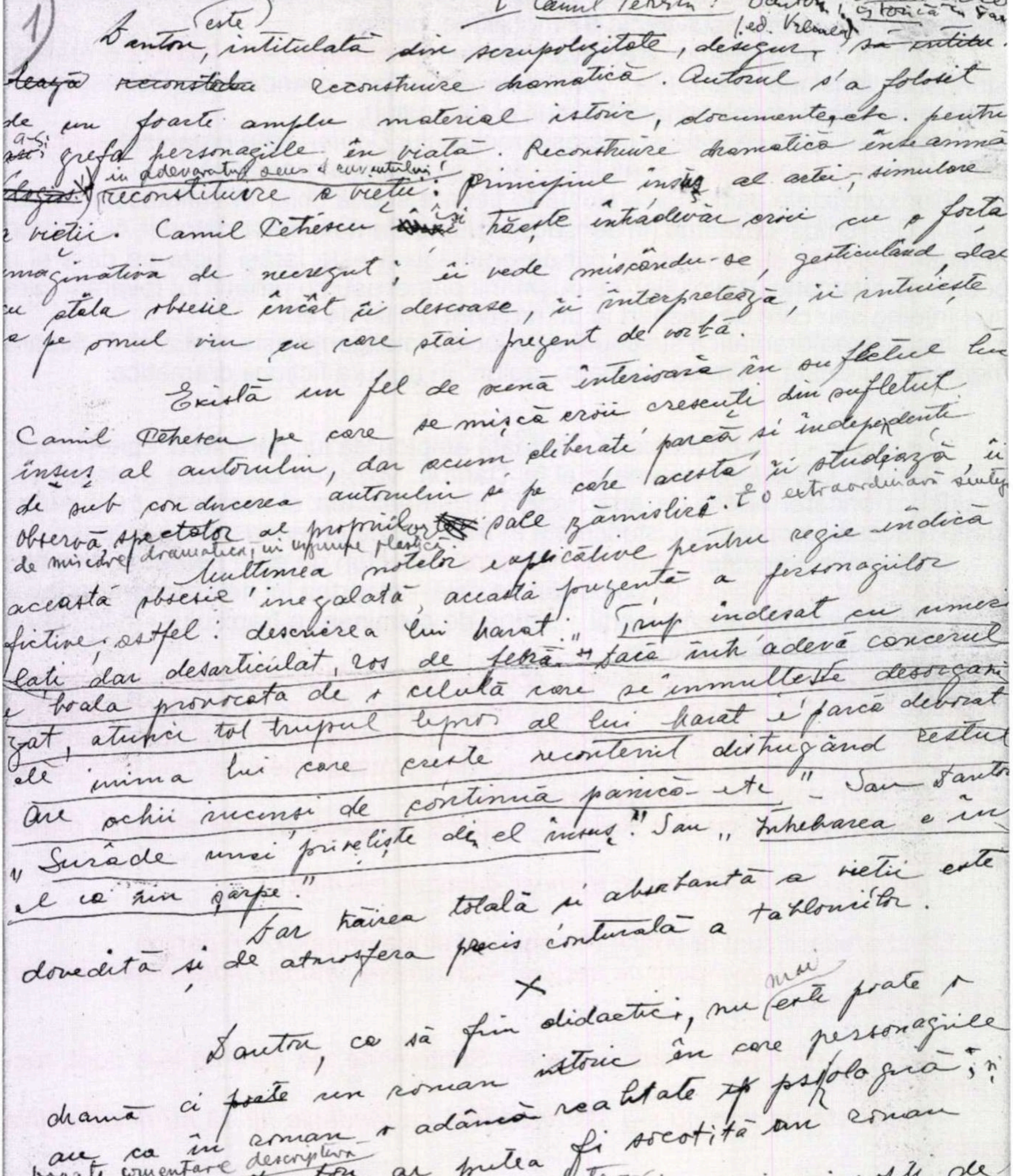
– *Niciodată un tron nu s-a sfărâmat fără ca ţăndările lui să nu ucidă câţiva nevinovaţi.*

Girondinilor, care i-au declarat formal război, le declară indirect prin Guadet:

– *Girondinii au vrut războiul, Guadet... au vrut moartea. Şi într-adevăr au avut-o.*

Pătimaş, senzual puternic, are glume de chef. Spune unei cocote guralive, cu care petrecea şi care are opinii revoluţionare:

– *Bravo, Pauline... Tu ai ceva mai multă minte decât toţi girondinii la un loc... dar vorbeşti ceva mai prost. În orice caz, şoldurile tale sunt mai solid aşezate decât republica noastră.*



1)

I Camil Petrescu: Danton, reconstituire istorică în 5 acte (ed. Vremea)

Danton, este intitulată din scrupulozitate, desigur, ~~să intitu-~~
leagă ~~reconstitui~~ reconstituire dramatică. Autorul s'a folosit
de un foarte amplu material istoric, documente, etc. pentru
a-și grefa personagiile în viață. Reconstituire dramatică înseamnă
~~logic~~ în adevăratul sens al cuvântului! reconstituire a vieții: principiul însuș al artei, simulare
a vieții. Camil Petrescu ~~[illegible]~~ își trăește întradevăr eroii cu o forță
imaginativă de nevăzut; îi vede mișcându-se, gesticulând dar
cu atâta obsesie încât îi descoase, îi interpretează, îi întâlnește
ca pe omul viu cu care stai prezent de vorbă.

Există un fel de scenă interioară în sufletul lui
Camil Petrescu pe care se mișcă eroii crescuți din sufletul
însuș al autorului, dar acum eliberați parcă și independenți
de sub conducerea autorului și pe care acesta îi studiază, îi
observă, spectator al propriilor ~~[illegible]~~ sale zămisliri. E o extraordinară sinteză
de mișcare dramatică, de imagine plastică.

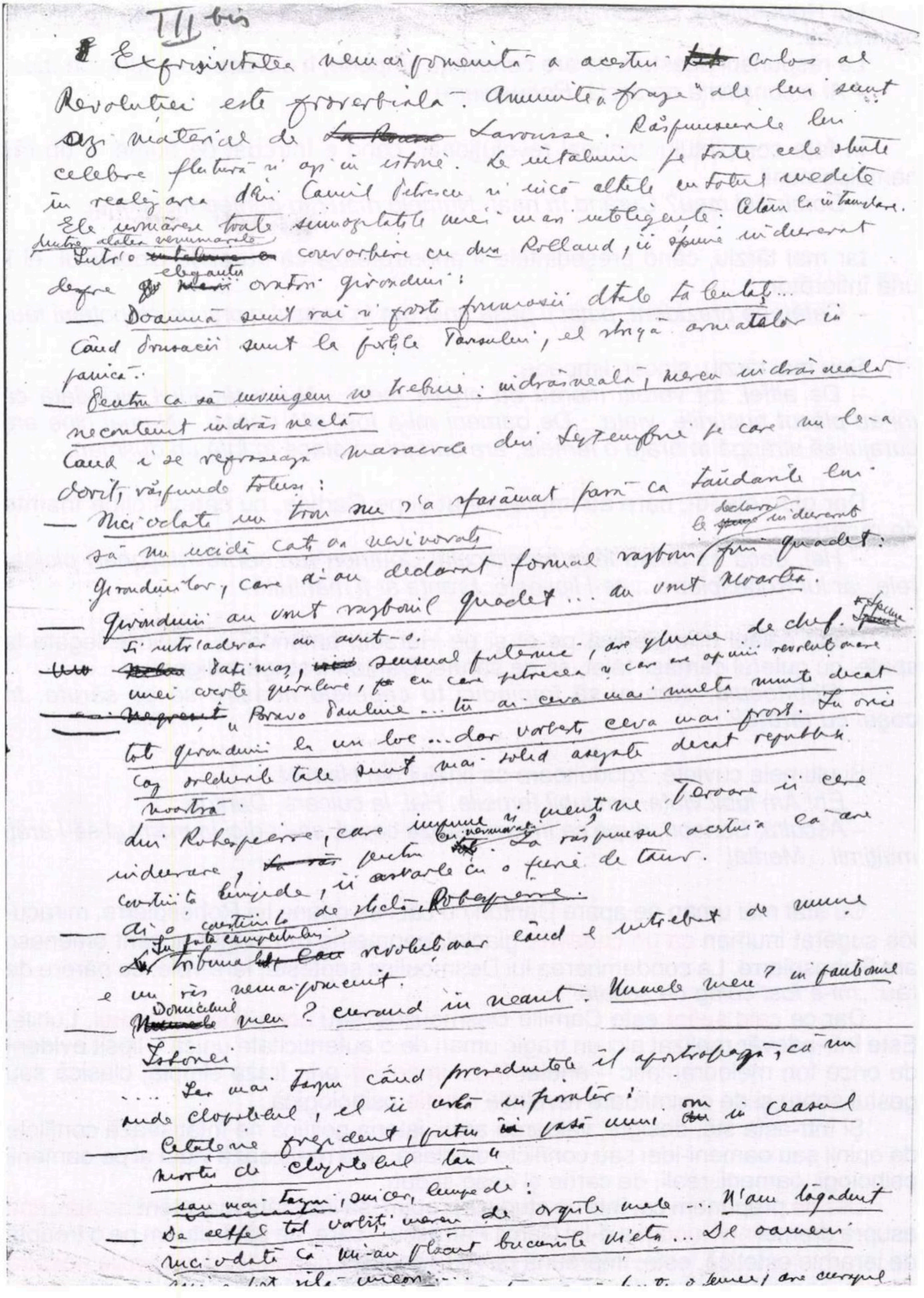
Mulțimea notelor explicative pentru regie indică
această obsesie inegalată, această prezență a personagiilor
fictive, astfel: descrierea lui Marat: „Trup îndesat cu umeri
lați dar desarticulat, ros de febră.” față într'adevăr cancerul
e boala provocată de o celulă care se înmulțește dezorgani-
zat, atunci tot trupul lepros al lui Marat e parcă dezorganizat
ele inima lui care crește necontenit distrugând restul
are ochii încinși de continuă panică etc.” Sau Danton
„Surâde unei priveliști din el însuș.” Sau „Întrebarea e în
el ca un șarpe.”

Dar trăirea totală și absentantă a vieții este
dovedită și de atmosfera precis conturată a tablourilor.

×

Danton, ca să fim didactici, nu mai este poate o
dramă ci poate un roman istoric în care personagiile
au ca în roman o adâncă realitate psihologică; și
o bogate comentare descriptivă
Mai precis, Danton ar putea fi socotită un roman
dramatic, un adevărat început de gen literar.
Mijloacele romancierului „x”. Ultimei nopți de
dragoste, primei nopți de război și technica lui
chiar ~~este~~ sunt menținute și valorate...

Eugen IONESCU



T.II bis

Expresivitatea nemaipomenită a acestui ~~[illegible]~~ colos al Revoluției este proverbială. Anumite „fraze" ale lui sunt azi material de ~~La Rousse~~ Larousse. Răspunsurile lui celebre flutură și azi în istorie. Le întâlnim pe toate cele știute în realizarea d-lui Camil Petrescu și încă altele cu totul inedite. Ele urmăresc toate sinuozitățile unei minți inteligente. Cităm la întâmplare.

Dintre datele memorabile

Într-o ~~întâlnire cu~~ convorbire cu d-na Rolland, îi spune indiferent despre ~~[illegible]~~ ~~marii~~ eleganții oratori girondini:

— Doamnă sunt răi și proști frumoșii d-tale talentați...

Când prusacii sunt la porțile Parisului, el strigă armatelor în panică:

— Pentru ca să învingem ne trebuie: îndrăzneală, mereu îndrăzneală, necontenit îndrăzneală

Când i se reproșează masacrele din Septembrie pe care nu le-a dorit, răspunde totuși:

— Niciodată un tron nu s-a sfărâmat fără ca țăndările lui să nu ucidă câțiva nevinovați

La ~~spusa~~ declarația indiferentă

Girondinilor, care i-au declarat formal război prin Guadet:

— Girondinii au vrut războiul Guadet... au vrut moartea.

Și într-adevăr au avut-o.

~~Un~~ ~~[illegible]~~ [illegible] mai, ~~[illegible]~~ senzual fulminant, are glume de chef. *Spune ~~Spune~~ unei cocote grațioase, ~~pe~~ cu care petrecea și care are opinii revoluționare ~~[illegible]~~ ~~regret~~: „Bravo Pauline... tu ai ceva mai multă minte decât toți girondinii la un loc... dar vorbești ceva mai prost. În orice caz șoldurile tale sunt mai solid așezate decât republica noastră"

din Robespierre, care impune și menține Teroarea în care ~~[illegible]~~ cu nemiluita. La răspunsul acestuia că are ~~[illegible]~~ pentru nedreptate, conștiința limpede, îi azvârle cu o furie de taur.

— Ai o conștiință de sticlă, Robespierre.

~~La~~ În fața completului Tribunalului ~~care~~ revoluționar când e întrebat de nume e un răs nemaipomenit.

— ~~Numele~~ Domiciliul meu? curând în neant. Numele meu? în Panteonul Istoriei

... Iar mai târziu când președintele îl apostrofează, ca un sunând clopoțelul, el îi urlă înfuriat:

— Cetățene președinte, puțin ~~îi~~ pasă unui ~~om~~ om în ceasul morții de clopoțelul tău"

sau mai ~~[illegible]~~ târziu, sincer, limpede:

— Da, astfel tot vorbiți mereu de orgiile mele... N-am tăgăduit niciodată că mi-au plăcut bucuriile vieții... Dar oamenii

[illegible] tot [illegible] ... o femeie, are corpul

Camil PETRESCU

Lui Robespiere, care impune şi menţine Teroarea, îi cere îndurare pentru cei nevinovaţi.

La răspunsul acestuia că are conştiinţa limpede, îi azvârle cu o furie de taur:

– *Ai o conştiinţă de sticlă, Robespierre.*

În faţa completului tribunal revoluţionar, când e întrebat de nume, e un râs nemaipomenit.

– *Domiciliul meu? Curând în neat. Numele meu? În panteonul Istoriei.*

Iar mai târziu, când preşedintele îl apostrofează că nu aude clopoţelul, el îi urlă înfiorător:

– *Cetăţene prezident, puţin îi pasă unui om în ceasul morţii de clopoţelul tău.*

Sau mai târziu, sincer, limpede:

– *De altfel, tot vorbiţi mereu de orgiile mele... N-am tăgăduit niciodată că mi-au plăcut bucuriile, viaţa... De oameni mi-a fost silă uneori... Numai cine are curajul să strângă în braţe o femeie, are curajul să atace în faţă un duşman.*

Dar glumele lui, care au impresionat şi pe Carlyle, cu câteva clipe înainte de moarte.

– *Hei, dacă aş putea lăsa paraliticului Couthon (un şef revoluţionar) picioarele, iar lui Robespierre... ce-i lipseşte, Franţa ar fi mântuită.*

Când călăul îl împiedică pe el şi pe Hérault, amândoi cu mâinile legate la spate, cu gulerul cămăşii tăiat, să se sărute, Danton îi strigă indignat:

– *Dobitocule, cum ai să împiedici tu capetele noastre să se sărute, în coşul cu tărâţe?*

Şi ultimele cuvinte, zguduitoare ca finalul din *Hamlet*:

– *Eh! Am iubit viaţa, am iubit femeile. Hai, la culcare, Danton...*

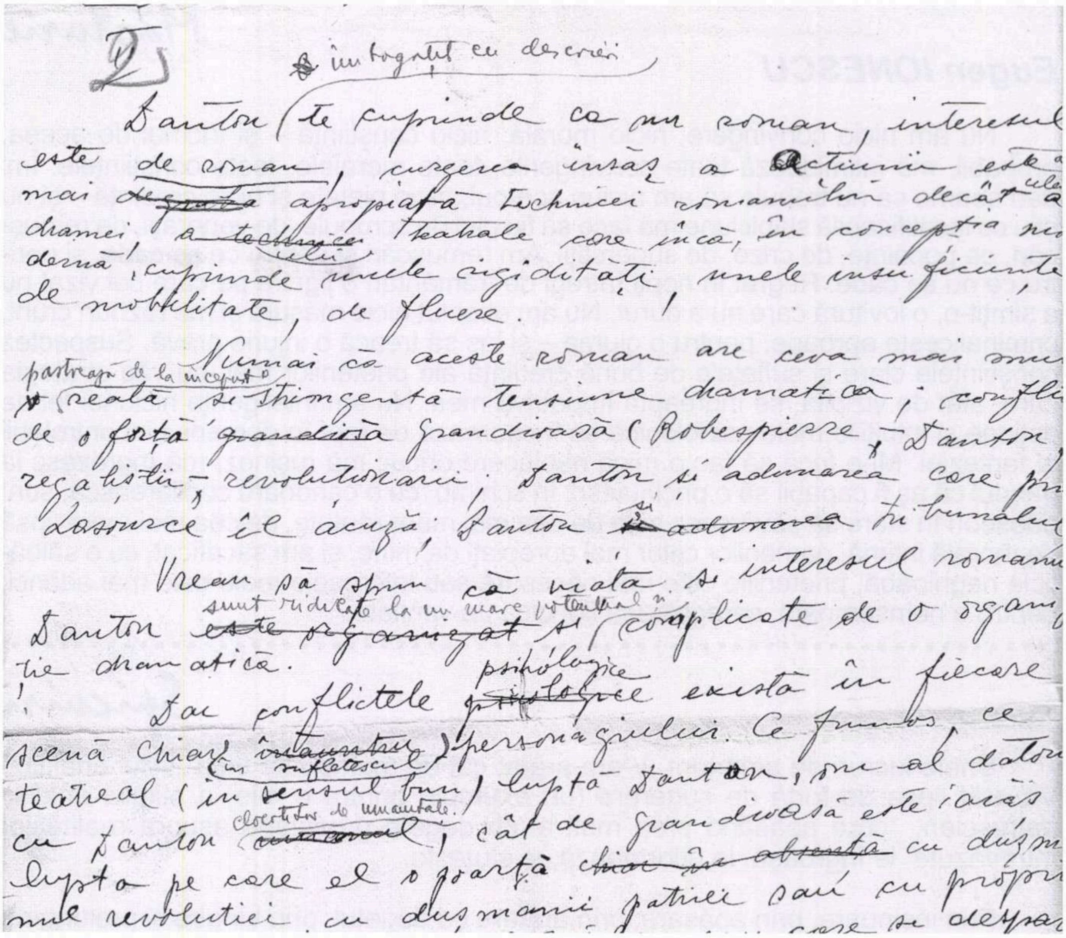
– *Ascultă, Sanson, după ce îmi vei reteza capul, să-l ridici în mâini şi să-l arăţi mulţimii... Merită!*

Cu atât mai uman ne apare Danton cu cât i se opune lui Robespierre, miraculos sugerat inuman ca un cadavru, glacial, geometric (un singur accent omenesc are Robespierre. La condamnarea lui Desmoulins şopteşte, fără voie, cu părere de rău: „*mi-a fost coleg de şcoală!*").

Dar ce cald suflet este Camille Desmoulins; sau acea floare a morţii, Lucile. Este într-adevăr realizat aici un tragic uman de o autenticitate unică – lipsit ~~evident~~ de orice ton melodramatic – ~~anulat~~ făcut imposibil prin fraza simplă, clasică sau gestul sobru şi de o uimitoare ~~revelaţie~~ intuiţie psihologică.

Şi într-asta stă, desigur, valoarea artei: istoria politică ne înfăţişează conflicte de opinii sau oameni-idei sau conflicte de clasă: arta realizează viaţa şi pe oamenii psihologi, oamenii reali, de carne şi oase şi duh.

Dar ne propunem ca, într-un studiu apropiat, să insistăm mai ~~atent~~ de aproape asupra ~~dramei~~ noii lucrări a d-lui Camil Petrescu – care, ca să o situăm pe o treaptă de ierarhie estetică, ~~este, împreună cu *Act veneţian*,~~ cuprinde, după umila noastră părere, cea mai bună realizare dramatică a teatrului românesc contemporan, încadrată într-un roman copleşitor.



D

întovărășit cu descrieri

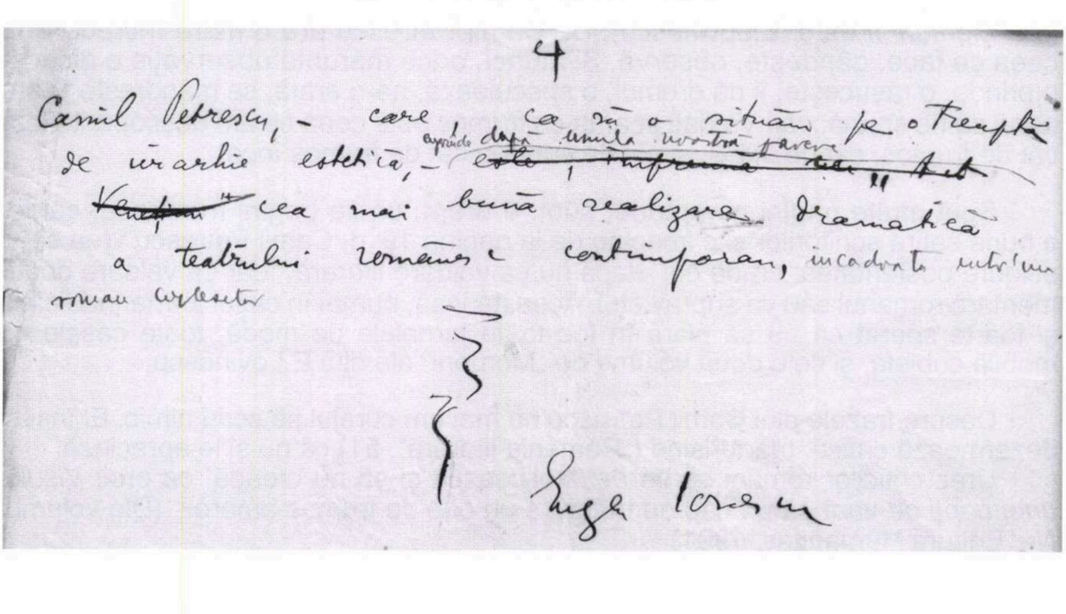
Danton (te cuprinde ca un roman, interesul
este de roman), curgerea însăși a acțiunii este
mai ~~departe~~ apropiată technicei romanului decât ulei a
dramei, a ~~technicei~~ technicii teatrale care încă, în concepția mo-
dernă, cuprinde unele rigidități, unele insuficiențe
de mobilitate, de fluere.

Numai că acest roman are ceva mai mu
păstrează de la început
* reală și stringentă tensiune dramatică, confli
de o forță ~~grandioasă~~ grandioasă (Robespierre – Danton,
regaliștii – revoluționarii, Danton și adunarea care pr
Lasource îl acuză, Danton și ~~adunarea~~ tribunalu

Vream să spun că viața și interesul roman
Danton ~~este organizat~~ sunt ridicate la un mare potențial și complicate de o organi
ție dramatică.

Dar conflictele ~~fiziologice~~ psihologice există în fiecare
scenă chiar (~~înăuntrul~~ în sufletescul) personagiului. Ce frumos, ce
teatral (în sensul bun) luptă Danton, om al dator
cu Danton ~~[illegible]~~ doctorul de umanitate, cât de grandioasă este iarăși
lupta pe care el o poartă ~~chiar în absența~~ cu dușm
ale revoluției cu dușmanii patriei sau cu propri
care se desp

Eugen IONESCU + Camil PETRESCU



4

Camil Petrescu, – care, ca să o situăm pe o treaptă
de ierarhie estetică, – [illegible] după umila noastră părere ~~este, împreună cu "Act~~
~~Venețian~~" cea mai bună realizare dramatică
a teatrului românesc contemporan, încadrată într-un
roman [illegible]

Eugen Ionescu

Mărturie

Eugen IONESCU

Nu am nicio convingere, nicio morală, nicio conştiinţă – şi tocmai de aceea, probabil, mă intimidează toate convingerile, toate moralele, toate conştiinţele. Îmi dau seama că nu trebuie să am niciun scrupul, nicio pietate şi nicio credinţă – şi nu ştiu ce incalificabilă slăbiciune mă face să fiu plin de scrupule, de veneraţii, de remuşcări, de pocăinţe, de crize, de superstiţii. Am remuşcări şi pentru ce se cade, şi pentru ce nu se cade. Regret în nopţi întregi de frământări o jignire pe care cel vizat nu a simţit-o, o lovitură care nu a durut. Nu am absolut nicio măsură şi mă răzbun crunt, criminaliceşte aproape, pentru o glumă – şi las să treacă o injurie gravă. Suspectez conştiinţele clare şi sufletele de bună credinţă ale prietenilor mei, nu văd strategia care, atât de vizibilă, se îndreaptă împotriva mea. Nu am inteligenţa niciunui fel de acţiune şi intuiţiile mele psihologice se încadrează de fapt în domeniul incontrolabil al fanteziei. Mi-e frică să fac o mică neplăcere oricui: mă ruşinez, mă îngrozesc la gândul că aş fi capabil să o pricinuiesc. În schimb, cu o candoare copilărească, sunt adeseori în stare să săvârşesc acte de cea mai mare răutate, de cea mai mare lipsă de morală intimă, oamenilor celor mai apropiaţi de mine, şi am sacrificat, cu o sălbăticie neghioabă, prieteniile cele mai necesare sau interesele mele cele mai adânci, pentru o neînsemnată, caraghioasă floricică de vanitate.

• •

Spicuiri

Unele lucruri de amănunt. V-am arătat cât de mult poate trişa „stilul analitic". Vă arăt lipsa de forţă de sugerare (un exemplu printre o mie) a stilului analitic petrescian, care apăsând prea mult şi cu degete grosolane asupra realităţilor întrevăzute, le îngroaşă, le diformează, le sluţeşte.

Prin insinuare, prin apăsare, prin arătare cu degetul, prin lungire şi prelungire, sugestia se distramă, dispare şi trece pe un plan discursiv.

Analiza dlui Camil Petrescu e caracteristică pentru megalomania acestuia (Vz. *Memorii II* de d. E.Lovinescu). Dl. Camil Petrescu are o mare încredere în ceea ce face, gândeşte, observă. Şi atunci, orice măruntă observaţie o disecă, o prinde, o răsuceşte, îi dă drumul, o speculează, ne-o arată, se mândreşte şi are aerul să ne spună: vai! Vă daţi seama ce frumos este ceea ce am descoperit? Iată cât de frumos, cât de subtil, şi cât de subtil şi cât de frumos încă!

Sunt multe pagini monotone; sunt, e drept, unele pagini frumoase, calde; e bună satira scriitorilor şi o imagine de la pagina 19; d. Camil Petrescu vrea să-şi asigure posteritatea: crede că, dacă nu ca valoare literară, dar ca valoare documentară romanul său va supravieţui. Aceasta însă, numai în cazul foarte îndoielnic şi foarte sperat că au să piară în foc toate jurnalele de modă, toate casele cu mobilă cubistă, şi cele două volume de „Memorii" ale dlui E.Lovinescu.

Despre frazele dlui Camil Petrescu nu mai am curajul să scriu nimic. El însuşi dezarmează critica, mărturisind („România literară", 51) că nu şi le apreciază.

Urez criticilor români să se dezmeticească şi să nu creadă, ca eroii *Visului unei nopţi de vară* că un cap de măgar e un cap de frumos amorez. (Din volumul *Nu*, Editura Humanitas, 1991)

Furie

Camil PETRESCU

Să ne înţelegem, despre opera mea se poate spune orice. Teoretic, se poate susţine că e nulă.

Caracteristic oricărei opere de artă este că se poate susţine că e genială prin cusururile ei, cum se poate susţine că e nulă prin ce are mai bun. E aici o zonă marginală, care se poate limpezi numai fenomenologic. În orice caz, nimeni nu poate fi acuzat aprioric de rea-credinţă. Dar în cealaltă ordine a faptelor, a realităţii din jurul operei. Aici Eug. Ionescu vorbeşte cu o linişte de pensionar de casă de sănătate, care-ţi explică de ce toată lumea e împotriva proiectului lui de pod peste Ocean. În rolul lui de Macac al criticii, Eug. Pipi Ionescu maimuţăreşte, crezând că-i distruge pe profesori.

O critică serioasă cu valetul care mi-a luat armele din panoplie, s-a încins cu pistoalele mele, a pus carabina mea proprie de gât şi vrea să mă asasineze în somn, ar fi deplasată. Vocabularul Macacului e un gângăvit al vocabularului meu critic.

Maimuţa recunoaşte greutăţile luptei. Dar vorbeşte de liniştea de acum... În realitate, e vorba de un bun literar, realizat cu greutate istovitoare, după lupte grele; şi, când totul **pare** sfârşit, maimuţa vine cu un şomoiog de paie uns în păcură, ca să dea foc la tot.

În definitiv, singura dificultate a momentului e că **eu** l-am dus în lanţ până acum pe acest Macac. Momentan, sunt silit să calc în cioburi şi să mă explic oarecum penibil.

DE UNUL SINGUR

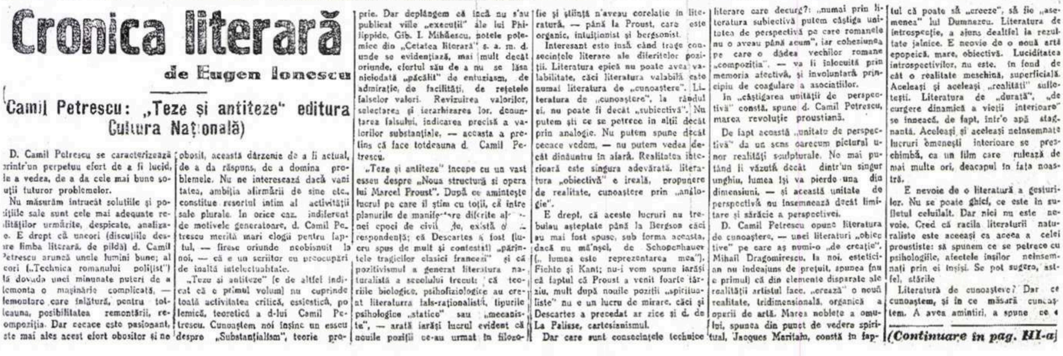
Eugen IONESCU

„Cronica literară"

(Camil Petrescu: *Teze şi antiteze*, Editura Cultura Naţională)

D. Camil Petrescu se caracterizează printr-un perpetuu efort de a fi lucid, de a vedea, de a da cele mai bune soluţii tuturor problemelor.

Nu măsurăm întrucât soluţiile şi poziţiile sale sunt cele mai adecvate realităţilor urmărite, despicate, analizate. E drept că uneori (discuţiile despre limba literară, de pildă), d. Camil Petrescu aruncă unele lumini bune; alteori („Tehnica romanului poliţist") dă dovada unei minunate puteri de a demonta o maşinărie complicată – demontare care înlătură, pentru totdeauna, posibilitatea remontării, recompoziţia. Dar ceea ce este pasionant este mai ales acest efort obositor şi neobosit, această dârzenie de a fi actual, de a da răspuns, de a domina problemele. Nu ne interesează dacă vanitatea, ambiţia afirmării de sine etc. constituie resortul intim al activităţii sale plurale. În orice caz, indiferent de motivele generatoare, d. Camil



Cronica literară

de Eugen Ionescu

(Camil Petrescu: „Teze şi antiteze" editura Cultura Naţională)

D. Camil Petrescu se caracterizează printr'un perpetuu efort de a fi lucid, de a vedea, de a da cele mai bune soluţii tuturor problemelor.

Nu măsurăm întrucât soluţiile şi poziţiile sale sunt cele mai adequate realităţilor urmărite, despicate, analizate. E drept că uneori (discuţiile despre limba literară, de pildă) d. Camil Petrescu aruncă unele lumini bune; alteori („Technica romanului poliţist") dă dovada unei minunate puteri de a demonta o maşinărie complicată, — demontare care înlătură, pentru totdeauna, posibilitatea remontării, recompoziţia. Dar ceeace este pasionant, este mai ales acest efort obositor şi neobosit, această dârzenie de a fi actual, de a da răspuns, de a domina problemele. Nu ne interesează dacă vanitatea, ambiţia afirmării de sine etc., constitue resortul intim al activităţii sale plurale. In orice caz, indiferent de motivele generatoare, d. Camil Petrescu merită mari elogii pentru faptul, — firesc oriunde, neobişnuit la noi, — că e un scriitor cu preocupări de înaltă intelectualitate.

„Teze şi antiteze" (e de altfel indicat că e primul volum) nu cuprinde toată activitatea critică, eseistică, polemică, teoretică a d-lui Camil Petrescu. Cunoaştem noi înşine un esseu despre „Substanţialism", teorie proprie. Dar deplângem că încă nu s'au publicat viile „execuţii" ale lui Philippide, Gib. I. Mihăescu, notele polemice din „Cetatea literară" ş. a. m. d. unde se evidenţiază, mai mult decât oriunde, efortul său de a nu se lăsa niciodată „păcălit" de entuziasm, de admiraţie, de facilităţi, de reţetele falselor valori. Revizuirea valorilor, selectarea şi ierarhizarea lor, denunţarea falsului, indicarea precisă a valorilor substanţiale, — aceasta a pretins că face totdeauna d. Camil Petrescu.

„Teze şi antiteze" începe cu un vast esseu despre „Noua structură şi opera lui Marcel Proust". După ce aminteşte lucrul pe care îl ştim cu toţii, că între planurile de manifestare diferite ale unei epoci de civilizaţie, există o corespondenţă; că Descartes a fost (lucru spus de mult şi contestat) „părintele tragicilor clasici francezi" şi că pozitivismul a generat literatura naturalistă a secolului trecut; că teoriile biologice, psihofiziologice au creat literaturra fals-raţionalistă, tipurile psihologice „statice" sau „mecaniste", — arată iarăşi lucrul evident că noile poziţii ce-au urmat în filozofie şi ştiinţă n'aveau corelaţie în literatură, — până la Proust, care este organic, intuiţionist şi bergsonist.

Interesant este însă când trage consecinţele literare ale diferitelor poziţii. Literatura epică nu poate avea valabilitate, căci literatura valabilă este numai literatura de „cunoaştere". Literatura de „cunoaştere", la rândul ei, nu poate fi decât „subiectivă". Nu putem şti ce se petrece în alţii decât prin analogie. Nu putem spune decât ceeace vedem, — nu putem vedea decât dinăuntru în afară. Realitatea interioară este singura adevărată, literatura „obiectivă" e ireală, propunere de realitate, cunoaştere prin „analogie".

E drept, că aceste lucruri nu trebuiau aşteptate până la Bergson căci au mai fost spuse, sub forma aceasta, dacă nu mă'nşel, de Schopenhauer („lumea este reprezentarea mea"), Fichte şi Kant; nu-i vom spune iarăşi că faptul că Proust a venit foarte târziu, mult după noile poziţii „spiritualiste" nu e un lucru de mirare, căci şi Descartes a precedat ar zice şi d. de La Palisse, cartesianismul.

Dar care sunt consecinţele technice literare care decurg?: „numai prin literatura subiectivă putem câştiga unitatea de perspectivă pe care romanele nu o aveau până acum", iar coeziunea pe care o dădea vechilor romane „compoziţia", — va fi înlocuită prin memoria afectivă, şi involuntară principiu de coagulare a asociaţiilor.

In „câştigarea unităţii de perspectivă" constă, spune d. Camil Petrescu, marea revoluţie proustiană.

De fapt această „unitate de perspectivă" da un sens oarecum pictural unor realităţi sculpturale. Ne mai putând fi văzută decât dintr'un singur unghiu, lumea îşi va pierde una din dimensiuni, — şi această unitate de perspectivă nu înseamnează decât limitare şi sărăcie a perspectivei.

D. Camil Petrescu opune literatura de cunoaştere, — unei literaturi „obiective" pe care aş numi-o „de creaţie". Mihail Dragomirescu, la noi, esteticianul nu îndeajuns de preţuit, spunea (nu e primul) că din elemente disparate ale realităţii artistul face, „crează" o nouă realitate, tridimensională, organică a operii de artă. Marea nobleţe a omului, spunea din punct de vedere spiritual, Jacques Maritain, constă în faptul că poate să „creeze", să fie „asemenea" lui Dumnezeu. Literatura de introspecţie, a ajuns dealtfel la rezultate jalnice. E nevoie de o nouă artă epopeică, mare, obiectivă. Luciditatea introspectivilor, nu este, în fond decât o realitate meschină, superficială. Aceleaşi şi aceleaşi „realităţi" sufleteşti. Literatura de „durată", „de curgere dinamică a vieţii interioare" se îneacă, de fapt, într'o apă stagnantă. Aceleaşi şi aceleaşi neînsemnate lucruri omeneşti interioare se preschimbă, ca un film care rulează de mai multe ori, deacapul în faţa noastră.

E nevoie de o literatură a gesturilor. Nu se poate ghici, ce este în sufletul celuilalt. Dar nici nu este nevoie. Cred că racila literaturii naturaliste este aceeaşi ca aceea a celei proustiste: să spunem ce se petrece cu psihologiile, afectele inşilor neînsemnaţi prin ei înşişi. Se pot sugera, astfel, stările

Literatură de cunoaştere? Dar ce cunoaştem, şi în ce măsură cunoaştem. A avea amintiri, a spune ce

(Continuare în pag. III-a)

Petrescu merită mari elogii pentru faptul – firesc oriunde, neobişnuit la noi – că e un scriitor cu preocupări de înaltă intelectualitate.

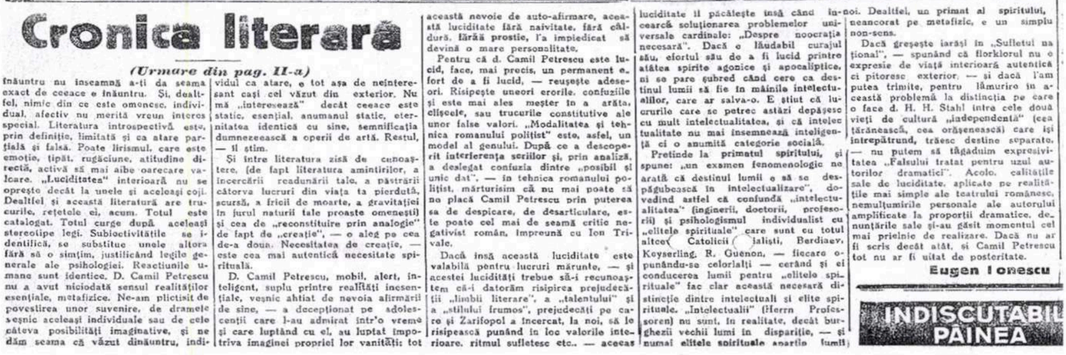
Teze şi antiteze (e de altfel indicat că e primul volum) nu cuprinde toată activitatea critică, eseistică, polemică, teoretică a d-lui Camil Petrescu. Cunoaştem noi înşine un eseu despre *Substanţialism*, teorie proprie. Dar deplângem că încă nu s-au publicat viile „execuţii" ale lui Philippide, Gib. I. Mihăescu, notele polemice din *Cetatea literară* ş.a.m.d., unde se evidenţiază, mai mult decât oriunde, efortul său de a nu se lăsa niciodată „păcălit" de entuziasm, de admiraţie, de facilităţi, de reţetele falselor valori. Revizuirea valorilor, selectarea şi ierarhizarea lor, denunţarea falsului, indicarea precisă a valorilor substanţiale – aceasta a pretins că face întotdeauna d. Camil Petrescu.

Teze şi antiteze începe cu un vast eseu despre „Noua structură şi opera lui Marcel Proust". După ce aminteşte lucrul pe care îl ştim cu toţii, că între planurile de manifestare diferite ale unei epoci de civilizaţie există o corespondenţă; că Descartes a fost (lucru spus de mult şi contestat) „părintele tragicilor clasici francezi" şi că pozitivismul a generat literatura naturalistă a secolului trecut; că teoriile biologice, psihofiziologice au creat literatura fals-raţionalistă, tipurile psihologice „statice" sau „mecaniste" – arată iarăşi lucrul evident că noile poziţii ce-au urmat în filosofie şi ştiinţă n-aveau corelaţie în literatură – până la Prosut, care este organic, intuiţionist şi bergsonist.

Interesant este însă când trage consecinţele literare ale diferitelor poziţii. Literatura epică nu poate avea valabilitate, căci literatura valabilă este numai literatura de „cunoaştere". Literatura de „cunoaştere", la rândul ei, nu poate fi decât „subiectivă". Nu putem şti ce se petrece în alţii decât prin analogie. Nu putem spune decât ceea ce vedem – nu putem vedea decât dinăuntru în afară. Realitatea interioară este singura adevărată, literatura „obiectivă" e ireală, propunere de realitate, cunoaştere prin „analogie".

E drept că aceste lucruri nu trebuiau aşteptate până la Bergson, căci au mai fost spuse, sub forma aceasta, dacă nu mă înşel, de Schopenhauer („lumea este reprezentarea mea"), Fichte şi Kant; nu-i vom spune iarăşi că faptul că Proust a venit foarte târziu, mult după noile poziţii „spiritualiste", nu e un lucru de mirare, căci şi Descartes a precedat, ar zice şi d. de La Palisse, cartezianismul.

Dar care sunt consecinţele tehnice literare care decurg? „Numai prin literatura subiectivă putem câştiga unitatea de perspectivă pe care romanele nu o aveau până acum", iar coeziunea pe care o dădea vechilor romane „compoziţia" va fi înlocuită prin memoria afectivă şi involuntară, principiu de coagulare a asociaţiilor.



Cronica literară

(Urmare din pag. II-a)

înăuntru nu înseamnă a-ţi da seama exact de ceeace e înăuntru. Şi, dealtfel, nimic din ce este omenesc, individual, afectiv nu merită vreun interes special. Literatura introspectivă este, prin definiţie, limitată şi ca atare parţială şi falsă. Poate lirismul, care este emoţie, ţipăt, rugăciune, atitudine directă, activă să mai aibe oarecare valoare. „Luciditatea" interioară nu se opreşte decât la unele şi aceleaşi coji. Dealtfel şi această literatură are trucurile, reţetele ei, acum. Totul este catalogat. Totul curge după aceleaşi stereotipe legi. Subiectivităţile se identifică, se substitue unele altora fără să o simţim, justificând legile generale ale psihologiei. Reactiunile umane sunt identice. D. Camil Petrescu nu a avut niciodată sensul realităţilor esenţiale, metafizice. Ne-am plictisit de povestirea unor suvenire, de dramele veşnic aceleaşi individuale sau de cele câteva posibilităţi imaginative, şi ne dăm seama că văzut dinăuntru, individul ca atare, e tot aşa de neinteresant caşi cel văzut din exterior. Nu mă „interesează" decât ceeace este static, esenţial, anumanul static, eternitatea identică cu sine, semnificaţia dumnezeească a operii de artă. Restul, — îl ştim.

Şi între literatura zisă de cunoaştere, (de fapt literatura amintirilor, a încercării readunării tale, a păstrării câtorva lucruri din viaţa ta pierdută, scursă, a fricii de moarte, a gravitaţiei în jurul naturii tale proaste omeneşti) şi cea de „reconstituire prin analogie" de fapt de „creaţie", — o aleg pe cea de-a doua. Necesitatea de creaţie, — este cea mai autentică necesitate spirituală.

D. Camil Petrescu, mobil, alert, inteligent, suplu printre realităţi inesenţiale, veşnic ahtiat de nevoia afirmării de sine, — a decepţionat pe adolescenţii care l-au admirat într'o vreme şi care luptând cu el, au luptat împotriva imaginei propriei lor vanităţi: tot această nevoie de auto-afirmare, această luciditate fără naivitate, fără căldură, fărăă prostie, l'a împiedicat să devină o mare personalitate.

Pentru că d. Camil Petrescu este lucid, face, mai precis, un permanent efort de a fi lucid, — reuşeşte adeseori. Risipeşte uneori erorile, confuziile şi este mai ales meşter în a arăta, clişeele, sau trucurile constitutive ale unor false valori. „Modalitatea şi tehnica romanului poliţist" este, asfel, un model al genului. După ce a descoperit interferenţa seriilor şi, prin analiză, a deslegat confuzia dintre „posibil şi unic dat", — în tehnica romanului poliţist, mărturisim că nu mai poate să ne placă Camil Petrescu prin puterea sa de despicare, de desarticulare, este poate cel mai de seamă critic negativist român, împreună cu Ion Trivale.

Dacă însă această luciditate este valabilă pentru lucruri mărunte, — şi acestei lucidităţi trebue să-i recunoaştem că-i datorăm risipirea prejudecăţii „limbii literare", a „talentului" şi a „stilului frumos", prejudecăţi pe care şi Zarifopol a încercat, la noi, să le risipească punând în loc valorile interioare, ritmul sufletesc etc., — aceeaş luciditate îl păcăleşte însă când încearcă soluţionarea problemelor universale cardinale: „Despre noocraţia necesară". Dacă e lăudabil curajul său, efortul său de a fi lucid printre atâtea spirite agonice şi apocaliptice, ni se pare şubred când cere ca destinul lumii să fie în mâinile intelectualilor, care ar salva-o. E ştiut că lucrurile care se petrec astăzi depăşesc cu mult intelectualitatea, şi că intelectualitate nu mai înseamnează inteligenţă ci o anumită categorie socială.

Pretinde la primatul spiritului, şi spune: „un examen fenomenologic ne arată că destinul lumii e să se despăgubească în intelectualizare", dovedind astfel că confundă „intelectualitatea" (inginerii, doctorii, profesorii) şi psihologismul individualist cu „elitele spirituale" care sunt cu totul altce[illegible] Catolicii [illegible]ialişti, Berdiaev, Keyserling, R. Guenon, — fiecare opunându-se celorlalţi — cerând şi ei conducerea lumii pentru „elitele spirituale" fac clar această necesară distincţie dintre intelectuali şi elite spirituale. „Intelectualii" (Herrn Professoren) nu sunt, în realitate, decât burghezii vechii lumi în dispariţie, — şi numai elitele spirituale apartin lumii in-noi. Dealtfel, un primat al spiritului, neancorat pe metafizic, e un simplu non-sens.

Dacă greşeşte iarăşi în „Sufletul naţional", — spunând că florklorul nu e expresie de viaţă interioară autentică ci pitoresc exterior, — şi dacă l'am putea trimite, pentru lămurire în această problemă la distincţia pe care o face d. H. H. Stahl între cele două vieţi de cultură „independentă" (cea ţărănească, cea orăşenească) care îşi întrepătrund, trăesc destine separate, — nu putem să tăgăduim expresivitatea „Falsului tratat pentru uzul autorilor dramatici". Acolo, calităţile sale de luciditate, aplicate pe realităţile mai simple ale teatrului românesc, nemulţumirile personale ale autorului amplificate la proporţii dramatice, denunţările sale şi-au găsit momentul cel mai prielnic de realizare. Dacă nu ar fi scris decât atât, şi Camil Petrescu tot nu ar fi uitat de posteritate.

Eugen Ionescu

INDISCUTABIL
PÂINEA

În „câştigarea unităţii de perspectivă" constă, spune d. Camil Petrescu, marea revoluţie proustiană.

De fapt această „unitate de perspectivă" dă un sens oarecum pictural unor realităţi sculpturale. Nemaiputând fi văzută decât dintr-un singur unghi, lumea îşi va pierde una din dimensiuni – şi această unitate de perspectivă nu înseamnează decât limitare şi sărăcie a perspectivei.

D. Camil Petrescu opune literatura de cunoaştere – unei literaturi „obiective" pe care aş numi-o „de creaţie". Mihail Dragomirescu, la noi, estetician nu îndeajuns de preţuit, spunea (nu e primul) că din elementele disparate ale realităţii, artistul face, „creează" o nouă realitate, tridimensională, organică a operei de artă. Marea nobleţe a omului, spunea, din punct de vedere spiritual, Jacques Maritain, constă în faptul că poate să „creeze", să fie „asemenea" lui Dumnezeu. Literatura de introspecţie a ajuns, de altfel, la rezultate jalnice. E nevoie de o nouă artă epopeică, mare, obiectivă. Luciditatea introspectivilor nu este, în fond, decât o realitate meschină, superficială. Aceleaşi şi aceleaşi „realităţi" sufleteşti. Literatura de „durată", „de curgere dinamică a vieţii interioare" se îneacă, de fapt, într-o apă stagnantă. Aceleaşi şi aceleaşi neînsemnate lucruri omeneşti interioare se preschimbă, ca un film care rulează de mai multe ori, d'a capo, în faţa noastră.

E nevoie de o literatură a gesturilor. Nu se poate ghici ce este în sufletul celuilalt. Dar nici nu este nevoie. Cred că racila literaturii naturaliste este aceeaşi ca aceea a celei proustiste: să spunem ce se petrece cu psihologiile, afectele inşilor neînsemnaţi prin ei înşişi. Se pot sugera, astfel, stările.

Literatură de cunoaştere? Dar ce cunoaştem, şi în ce măsură cunoaştem? A avea amintiri, a spune ce e înăuntru nu înseamnă a-ţi da seama exact de ceea ce e înăuntru. Şi, de altfel, nimic din ce este omenesc, individual, afectiv nu merită vreun interes special. Literatura introspectivă este, prin definiţie, limitată şi ca atare parţială şi falsă. Poate lirismul, care este emoţie, ţipăt, rugăciune, atitudine directă, activă să mai aibă oarecare valoare. „Luciditatea" interioară nu se opreşte decât la unele şi aceleaşi coji. De altfel şi această literatură are trucurile, reţetele ei, acum. Totul este catalogat. Totul curge după aceleaşi stereotipe legi. Subiectivităţile se identifică, se substituie unele altora fără să o simţim, justificând legile generale ale psihologiei. Reacţiunile umane sunt identice. D. Camil Petrescu nu a avut niciodată sensul realităţilor esenţiale, metafizice. Ne-am plictisit de povestirea unor suvenire, de dramele veşnic aceleaşi individuale sau de cele câteva posibilităţi imaginative, şi ne dăm seama că, văzut, dinăuntru, individul ca atare e tot aşa de neinteresant ca şi cel văzut din exterior. Nu mă „interesează" decât ceea ce este static, esenţial, anumanul static, eternitatea identică cu sine, semnificaţia dumnezeiască a operei de artă. Restul – îl ştim.

Şi între literatura zisă de cunoaştere (de fapt, literatura amintirilor, a încercării readunării tale, a păstrării câtorva lucruri din viaţa ta pierdută, scursă, a fricii de moarte, a gravitaţiei în jurul naturii tale proaste omeneşti) şi cea de „reconstituire prin analogie", de fapt de „creaţie" – o aleg pe cea de-a doua. Necesitatea de creaţie este cea mai autentică necesitate spirituală.

D. Camil Petrescu, mobil, alert, inteligent, suplu printre realităţi inesenţiale, veşnic ahtiat de nevoia afirmării de sine – a decepţionat pe adolescenţii care l-au admirat într-o vreme şi care, luptând cu el, au luptat împotriva imaginii propriei lor vanităţi; tot această nevoie de auto-afirmare, această luciditate fără naivitate, fără căldură, fără prostie, l-a împiedicat să devină o mare personalitate.

Pentru că d. Camil Petrescu este lucid, face, mai precis, un permanent efort de a fi lucid – reuşeşte adeseori. Risipeşte uneori erorile, confuziile, şi este mai ales meşter în a arăta clişeele, sau trucurile constitutive ale unor false valori. „Modalitatea şi tehnica romanului poliţist" este, astfel, un model al genului. După ce a descoperit interferenţa seriilor şi, prin analiză, a dezlegat confuzia dintre „posibil şi unic dat" – în tehnica romanului poliţist –, mărturisim că nu mai poate să nu ne placă. Camil Petrescu prin puterea sa de despicare, de dezarticulare, este poate cel mai de seamă critic negativist român, împreună cu Ion Trivale

Dacă însă această luciditate este valabilă pentru lucruri mărunte – şi acestei lucidităţi trebuie să-i recunoaştem că-i datorăm risipirea prejudecăţilor „limbii literare", a „talentului" şi a „stilului frumos", prejudecăţi pe care şi Zarifopol a încercat, la noi, să le risipească punând în loc valorile interioare, ritmul sufletesc etc. – această luciditate îl păcăleşte însă când încearcă soluţionarea problemelor universale cardinale: „Despre noocraţia necesară". Dacă e lăudabil curajul său, efortul său de a fi lucid printre atâtea spirite agonice şi apocaliptice, ni se pare şubred când cere ca destinul lumii să fie în mâinile intelectualilor, care ar salva-o. E ştiut că lucrurile care se petrec astăzi depăşesc cu mult intelectualitatea, şi că intelectualitate nu mai înseamnă inteligenţă, ci o anumită categorie socială.

Pretinde la primatul spiritului, şi spune: „un examen fenomenologic ne arată că destinul lumii e să se despăgubească în intelectualizare", dovedind astfel că confundă „intelectualitatea" (inginerii, doctorii, profesorii) şi psihologismul individualist cu „elitele spirituale" care sunt cu totul altceva. Catolicii socialişti Berdiaev, Keyserling, R. Guénon – fiecare opunându-se celorlalţi –, cerând şi ei conducerea lumii pentru „elitele spirituale", fac clar această necesară distincţie dintre intelectuali şi elite spirituale. „Intelectualii" (Herrn Professoren) nu sunt, în realitate, decât burghezii vechii lumi în dispariţie – şi numai elitele spirituale aparţin lumii noi. De altfel, un primat al spiritului, neancorat pe metafizic, e un simplu non-sens.

Dacă greşeşte iarăşi în *Sufletul naţional* – spunând că folclorul nu e expresie de viaţă interioară autentică, ci pitoresc exterior – şi dacă l-am putea trimite, pentru lămurire în această problemă, la distincţia pe care o face d. H. Stahl între cele două vieţi de cultură „independentă" (cea ţărănească, cea orăşenească) care îşi întrepătrund şi trăiesc destine separate – nu putem să tăgăduim expresivitatea *Falsului tratat pentru uzul autorilor dramatici*. Acolo, calităţile sale de luciditate, aplicate pe realităţile mai simple ale teatrului românesc, nemulţumirile personale ale autorului amplificate la proporţii dramatice, denunţările sale şi-au găsit momentul cel mai prielnic de realizare. Dacă nu ar fi scris decât atât, şi Camil Petrescu tot nu ar fi uitat de posteritate. (*Facla*, 17 iulie 1936)

Notiță

Critica negativiştilor are proprietatea de a ne rezerva din când în când adevărate tezaure de seriozitate. De pildă, acum doi ani, „negativistul“ E. Ionescu, ocupându-se de activitatea critică şi literară a d-lui Camil Petrescu, scria următoarele:

„Nu era nicio acţiune constant urmărită; nicio metodă critică valabilă dusă până la capăt; nicio prezentare a unor itinerarii originale; nici măcar o destul de strălucită stăruinţă dezorientată care şi ea poate consacra într-un fel, cum se ştie, pe criticii români: CI O SIMPLĂ, PĂSĂREASCĂ ACTIVITATE DEZORDONATĂ, FEBRILĂ, PE MARGINEA TEXTELOR ALTORA: pamflete, ace, câte un asalt, câte-o eschivă şi o seamă de multe alte «escamouches».“ (*NU*, pag. 98)

Deşi părerea unanimă era cu totul alta, totuşi nimeni nu i-a râs în nas Ionescului. Vorbea doar de la înălţimea unei catedre critice...

Azi însă, de la aceeaşi catedră, d. E. Ionescu emite altă sentinţă. Surprinzătoare pe drept cuvânt, pentru că se referă la acelaşi „obiect“. Ascultaţi:

„D. Camil Petrescu se caracterizează printr-un perpetuu efort de a fi lucid, de a vedea, DE A DA CELE MAI BUNE SOLUŢII TUTUROR PROBLEMELOR.“

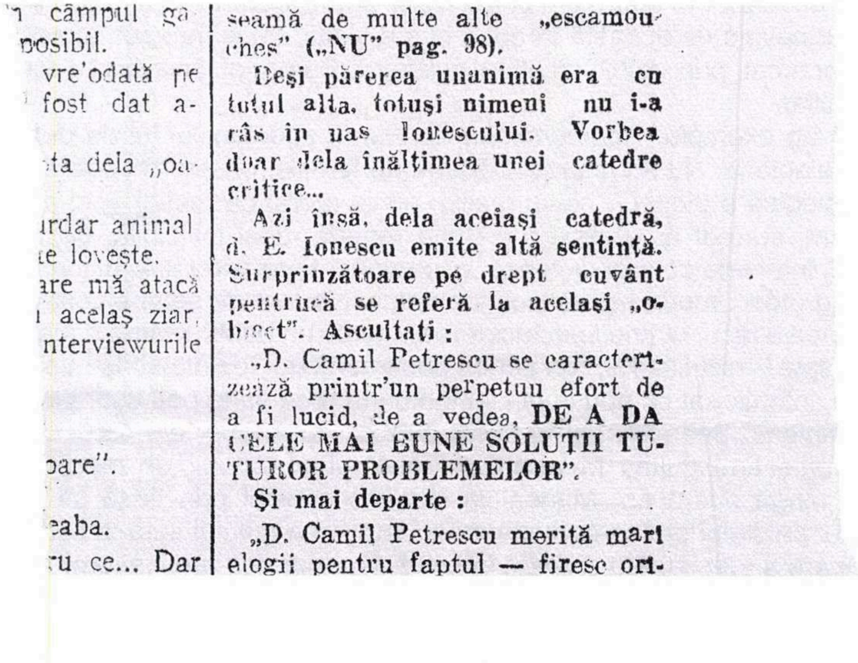
Şi mai departe:

„D. Camil Petrescu merită mari elogii pentru faptul – firesc oriunde, neobişnuit la noi – că E UN SCRIITOR CU PREOCUPĂRI DE ÎNALTĂ INTELECTUALITATE.“ (*Facla*, 1613 – 17 6 36)

Rugăm pe d. Ionescu E. să binevoiască a ne lămuri când NU a fost de bună credinţă: în versiunea no. 1 sau în versiunea no. 2? (*** anul 3, no. 688, text nesemnat la rubrica „Mozaic“)

• •

Cupură



n câmpul ga
posibil.
vre'odată pe
fost dat a-
ta dela „oa-
rdar animal
e lovește.
are mă atacă
acelaș ziar,
nterviewurile
oare".
eaba.
u ce... Dar

seamă de multe alte „escamouches" **(„NU" pag. 98).**

Deși părerea unanimă era cu totul alta, totuși nimeni nu i-a râs în nas Ionescului. Vorbea doar dela înălțimea unei catedre critice...

Azi însă, dela aceiași catedră, d. E. Ionescu emite altă sentință. Surprinzătoare pe drept cuvânt pentrucă se referă la acelaşi „obiect". Ascultați :

„D. Camil Petrescu se caracterizează printr'un perpetuu efort de a fi lucid, de a vedea, **DE A DA CELE MAI BUNE SOLUȚII TUTUROR PROBLEMELOR".**

Și mai departe :

„D. Camil Petrescu merită mari elogii pentru faptul — firesc ori-

ANDREI ŞERBAN PRO

Cu mulţi ani în urmă, am făcut o călătorie cu trenul spre Wrocław, în Polonia, împreună cu o echipă tânără, din generaţia mea (printre alţii, Florian Pittiş, Niky Wolcz, Dan Nuţu, Carmen Galin, Anca Ovanez şi Aurel Manea, colegii mei la clasa de regie Radu Penciulescu–Mihai Dimiu, plus dramaturgul Ana Maria Narti), pentru a prezenta la Festivalul studenţesc internaţional versiunea avangardistă, creată de noi, a piesei Ecaterinei Oproiu, *Nu sunt Turnul Eiffel*. Spectacolul era doar un pretext: ceea ce ne interesa, de fapt, era să-l întâlnim pe Grotowski şi să asistăm la unul dintre spectacolele lui, care erau pe cale să revoluţioneze teatrul...

Îl distribuisem pe *Rică* (era diminutivul prietenesc al lui Manea) nu doar pentru că era un actor magnetic (el jucase şi în spectacolul meu din primul an, cu *Ubu Rege* de Alfred Jarry, unde, deşi avea un rol mic, nu puteai să-l uiţi: te făcea să te gândeşti la Artaud, în scurtele sale apariţii din filme), dar şi pentru că am intuit că, mai ales el, nu trebuia să piardă ocazia să-l cunoască pe Grotowski. Presimţeam o conecţie chimică între ei şi intuiţia mea s-a confirmat. După ce l-a văzut pe Grotowski, Manea mi-a spus: „Acum ştiu ce am de făcut, nu mai e nevoie să reluăm discuţia."

Se referea la dialogul care avusese loc între noi, în lunga noapte din tren, în drum spre Wrocław. Nu puteam dormi şi ne-am întâlnit pe culoar, unde am vorbit mult despre ce însemna teatrul pentru fiecare dintre noi. Deşi eram încă tineri, la început de drum, aveam amândoi idei radicale, bine cristalizate. Uneori viziunile noastre erau opuse, dar eram în mod egal fascinaţi de discursul celuilalt. Rică, precum Artaud, voia să ajungă la adevăr prin spargerea tuturor convenţiilor. Pentru el, teatrul era un ritual, dar nu un ritual abstract şi formal, ci unul trăit cu adevărat, până la sacrificiul de sine. În confesiunea din acea noapte, Rică se simţea în elementul său: era un artist nocturn. Eu eram şi am rămas fascinat de clipa când noaptea devine zi; în teatru am pornit de la viaţă, sperând să ajung la arhetip. Rică nu a avut nevoie de această treaptă: el s-a simţit, de la început, acasă în arhetip. Eu am încercat, prin vizibil, să ating invizibilul. Pentru el, invizibilul a fost un suport deja familiar.

Iată un exemplu: *Rosmersholm* de Ibsen, spectacolul lui de debut, care i-a definit traiectoria. Nu l-a interesat drama de familie, ori satira socială, sau tensiunea ideologică a piesei – nimic realist, nimic moral ca mesaj –, ci doar aspectul halucinant, surreal al subtextului. Soţia moartă, deşi invizibilă, devine personaj principal, intervine activ şi dictează, controlând, tăcută, relaţiile celorlalţi... O îmbinare de grotesc, morbid şi transcendental, în căutare de semne cosmice.

Manea a făcut puţine spectacole, văzute de un public restrâns, care nu au fost – din păcate – nici filmate, nici serios documentate. Textele scrise de el sunt fragmentate, intenţionat compuse din labirinturi în care să te poţi uşor pierde în metafore complexe. Seamănă, şi în acest aspect, cu Artaud, ale cărui cărţi, pline de paradoxuri şi ambiguităţi, ne atrag prin misterul lor, dincolo de logică şi cuvinte.

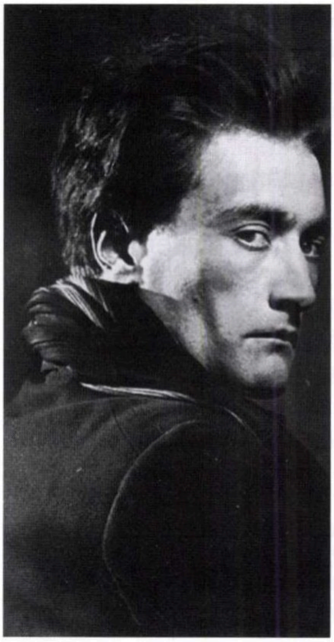
Pe lângă opera sa, Manea va rămâne special prin fiinţa sa sângerândă. Exemplul artistului pur se contopeşte cu imaginea omului sută la sută adevărat şi sincer, care a trăit, suferit şi creat în condiţii inuman de grele şi umilitoare, fără să accepte compromisuri, fără să fie atras de forţa banilor, fără lăcomii şi ambiţii de succes, fără capricii şi ranchiune competitive. Şi-a acceptat soarta. A plătit scump, dar a rămas el însuşi, atâta cât i-a permis boala. Din cauza ei, a fost obligat să trăiască o jumătate de viaţă în afara teatrului, pe care l-a iubit ca nimeni altul.

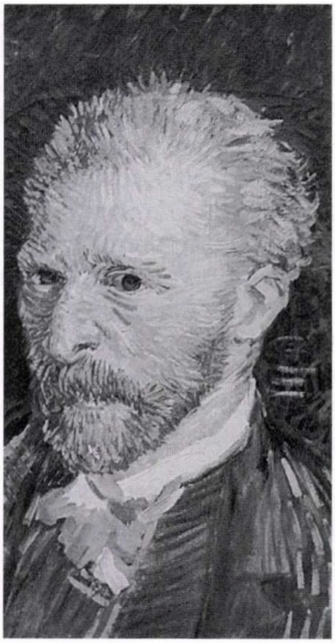
Atât de puţini suntem cei care l-am cunoscut, care i-am fost aproape – şi doar pentru perioade extrem de scurte. Un prieten comun, Niky Wolcz, mi-a scris: „Câteodată nu înţelegem de ce Domnul a decis cum a decis asupra vieţii şi sorţii unui om.“ Aceste cuvinte mă fac să mă gândesc la sihaştrii retraşi în vârf de munte, ce prin rugăciunile lor au transmis vibraţii pline de miez celor din vale, care poate le-au receptat fără să ştie... La fel şi teatrul a beneficiat de prezenţa prin absenţă a lui Manea. Tinerii care vor avea curiozitatea să-l descopere vor găsi în el un exemplu de curaj în confruntarea cu necunoscutul, păşind pe cărări nebătute... Şi de eroism în lupta cu demonii interni şi cu tabuurile, cu clişeele şi cenzura timpului.

La fel ca Artaud, el s-a sfâşiat pe sine, în căutarea vieţii adevărate, ascunse de aparenţa iluzorie a vieţii de fiecare zi. La fel ca Artaud... a fost considerat „nebun“. Nimic mai flatant pentru un artist.

Mă întreb: dacă Rică ar fi avut norocul meu, să plece de tânăr în America, ce s-ar fi întâmplat? Dacă ar fi fost bine îngrijit şi vindecat, ar fi continuat să producă aceleaşi spectacole incendiare? Dacă, de exemplu, Artaud sau Van Gogh ar fi fost „însănătoşiţi“, ar fi lăsat aceeaşi operă? E imposibil de răspuns.

Atât lui Manea, cât şi dublului său, care au deschis drumuri noi, avem acum datoria să le fim recunoscători.





ESEU

Doina MODOLA

Odraslele infernale sau... O lume de netrăit

Scriitor extrem de interesant ca viziune şi originalitate, potenţial înnoitor, poate insuficient pus în valoare critic şi scenic, în ciuda celor patru volume de teatru apărute[1], Roger Vitrac (1899–1952) s-a manifestat ca poet şi dramaturg, concentrând, cu predilecţie pentru insolitul expresiei, tematica îndrăzneaţă şi abordările inedite, o întreagă epocă a avangardelor din prima jumătate a veacului al XX-lea, într-o vreme când scenele erau dominate, în Franţa, de teatrul realist, liric, sentimental. Născut la trei ani după apariţia piesei *Ubu Rege* şi marcat pentru totdeauna, ca toţi dramaturgii rebeli, de imaginaţia şi libertatea de spirit a „patafizicianului" ei autor, Vitrac l-a luat drept mentor şi emblemă pentru aspiraţia novatoare, înfiinţând, alături de nedomolitul Antonin Artaud (împreună cu care şi-a regizat propriile piese), Teatrul „Alfred Jarry" (1926–1930), destinat înscenării pieselor de avangardă.

Între lucrările sale dramatice, ***Victor sau copiii la putere*** (1928) şi *Misterele amorului* (1927) sunt considerate capodopere ale teatrului suprarealist, în ciuda faptului că autorul lor – ca şi Artaud – a fost exclus (sau s-a retras), în 1927, din gruparea suprarealistă, care considera teatrul impropriu, prin condiţia lui mimetică, principiilor ei estetice. De altfel, la fel ca promotorul teatrului cruzimii, scriitorul era o personalitate mult prea puternică şi independentă pentru a suporta vreo tutelă oarecare sau pentru a fi pe placul lui André Breton, cam autoritar în raporturile cu tovarăşii de convingeri.

Roger Vitrac n-a fost subordonat unei singure direcţii artistice, şi nici chiar modelului tutelar, lăsându-se sedus de modalităţile simbolismului, dadaismului – îşi publica prima piesă, *Pictorul,* în 1921, în revista *Aventure* (1921–1922), la a cărei apariţie a participat el însuşi –, de psihanaliză, onirism, absurd etc. Ultima sa piesă, *Sabia tatălui meu* (1951), e scrisă în perioada când deja, pe mica scenă a Teatrului des Noctambules, Eugen Ionescu începea să stârnească interesul şi indignarea cu primele reprezentaţii ale *Cântăreţei chele* şi *Lecţiei,* după ce cochetase şi el, în deceniile anterioare, cu dadaismul. Silviu Purcărete discerne chiar, în actul al III-lea din *Victor sau copiii la putere*, coordonate expresioniste, cărora mai proprie le este – consideră regizorul – expresia muzicală.

Dacă *Victor sau copiii la putere* a fost pusă în scenă în 1928 de autor în colaborare cu Artaud, sub egida Teatrului „Alfred Jarry" (pe scena de la Comédie des Champs Elysées), piesa s-a bucurat de un succes real abia în 1962, când, montată de Jean Anouilh la Théâtre de l'Ambigu, s-a impus ca o lucrare de rezistenţă în repertoriile teatrale.

---

[1] Piesele publicate în patru volume de NRF Gallimard sunt: ***Théâtre* I**: *Victor ou les enfants au pouvoir; Le coup de Trafalgar; Le camelot,* 1946; *Théâtre* II: *Les mystères de l'amour;* Les *Demoiselles du large; Le loup-garou,* 1948; ***Théâtre* III**: *Le peintre; Mademoiselle Piège; Entrée libre; Poison; L'éphémère; La bagarre; Médor*, 1964; ***Théâtre* IV**: *La croisière oubliée; Le sabre de mon papa; Le condamné*, 1964.

Deceniul parcurs de la primele reprezentaţii ale teatrului absurd pregătise publicul pentru receptarea adecvată a pieselor lui Vitrac, valorizându-le mai pertinent spectacular, ca tonalitate şi semnificaţii. Caracterul insurgent al parodiei, folosirea insolită a amestecului de burlesc, grotesc şi tragic, într-un mod polemic faţă de modalităţile tradiţionale, tocmai în vederea abordării neaşteptate a realului, fuseseră consacrate de farsa tragică. Spulberarea sintaxei dramatice în teatrul absurd era capătul de drum al inserturilor suprareale din piesele lui Vitrac, expresii ale imaginarului sau inconştientului (premeditat ilogice, iraţionale, comunicând asocierile libere ale minţii, concepute ca entitate mult mai vastă decât raţiunea).

Puţin cunoscut la noi, în ciuda teatralităţii şi interesului pieselor sale, Roger Vitrac n-a fost tradus decât pentru utilitatea internă a montării piesei *Victor sau copiii la putere* la Teatrul „Bulandra", în 1994, pe vremea directoratului lui Silviu Purcărete, în regia lui Gelu Colceag, care sublinia mai cu seamă parodia tematicii bulevardiere, într-un spectacol vioi, amuzant, doar în final cu accente tragice. Tot lui Gelu Colceag îi aparţine o versiune spectaculară ca masterat la UNATC, în 2008, preluată de Teatrul „Metropolis".

La Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, piesa, tradusă în limba maghiară de Vinkó József, a fost pusă în scenă de Silviu Purcărete, cu premiera la 29 noiembrie 2013, deschizând amplu arcul asocierilor şi valorificând îndelungata experienţă a regizorului în montarea lui Jarry – *Ubu Rege cu scene din Macbeth* (1990) –, în montarea vodevilurilor lui Feydeau şi Labiche (între care, de curând, *Pălăria florentină*, la Teatrul Naţional din Iaşi), experienţa spectacolelor de teatru liric şi aceea cu piesele ionesciene (în ultima vreme, *Regele moare*, în Franţa, şi *Ce nemaipomenită aiureală*, la Teatrul Naţional din Cluj). Spectacolul *Gianni Schicchi* de Puccini, montat în 2007 de Purcărete cu actorii Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, într-o viziune amintindu-l pe Pirandello, s-a constituit şi el într-un reper pentru actuala montare, prin faptul că a experimentat *à rebours* verismul puccinian, explorându-i în amonte originea dialogizării muzicale spre rostirea verbală comună şi a antrenat actorii vreme de un an în arta cântului, sub bagheta dirijoarei şi profesoarei Incze G. Katalin, care, cu exigenţa ei recunoscută, a participat şi de această dată la pregătirea muzicală a spectacolului.

Înscenarea realizată acum de Silviu Purcărete are acurateţea şi tensiunea revelaţiilor majore. Lucrată pe muchea paroxismului, ţinteşte să transgreseze în permanenţă realul, posibilul, normalul. Începe şi se desfăşoară în criză, apoi o depăşeşte, muzicalizând excesul, aberantul, absurdul, prin intermediul cântului. Extraordinara experienţă din *Gianni Schicchi* este acum parcursă invers. Imposibilul e tradus muzical. Criza cuplului în zonele insuportabile, şablonarde, şubrede, se transformă în muzică, prin compoziţia lui Vasile Şirli, regăsindu-şi modalitatea de concretizare şi exprimare organică. Sinteza de tendinţe, forme şi genuri e paradoxal omogenă în spectacol, fuziunea substanţială, stilul viguros şi curat.

Muzica lui Vasile Şirli urmăreşte intermitent acţiunea, cu o expresivitate flexibilă, subliniind instrumental creşterea emoţională a situaţiilor şi marcând sonor momentele culminante, în primele două acte. În actul al treilea, prin comunicarea cântată în maniera operei, realizează acea intensificare dramatică în care personajele, oricum evoluând de la început excesiv, izbutesc totuşi să depăşească în forţă potenţialul rostirii. În această parte, actorii îşi cântă replicile, sunt puse pe muzică discuţiile şi explicaţiile soţilor Paumelle referitoare la adulterul domnului,

Foto: Biró István

Silviu PURCĂRETE în repetiții

ieşirile lor nemăsurate, implorările băiatului din ce în ce mai bolnav, admonestările, debandada finală – foarte asemănătoare cu teatrul absurdului, a cărui experienţă scenică se retroproiectează în permanenţă în spectacol. Noncomunicarea e o temă centrală în piesa lui Vitrac, în ciuda cursivităţii dialogului, evidentă nu doar în momentele de vârf, ci în permanenţă în situaţii.

Actul al III-lea devine astfel, la sugestia regizorului, o operă „în sens muzical" – cum preciza compozitorul la conferinţa de presă –, în care sunt mici fragmente, uneori foarte scurte, de câteva secunde, „fulgi" sonori, în care actorul prelungeşte în cânt energia rostirii. Indicaţiile sunt foarte precise în raport cu textul. la cuvânt, la silabă, la virgulă. Fragmentele sunt integrate, urmărind fidel textul şi înlesnindu-i inteligibilitatea articulării şi sensului.

Viziunea regizorală mizează pe enorm, monstruos, grotesc şi tragic, dar procedând în spiritul lui Vitrac, cu fineţe şi umor (adesea negru), şi exteriorizând drama profundă sub aparenta mobilitate comică. Schimbând cu dibăcie ritmurile, când obişnuite, când în *ralenti*, când accelerate, ca scăpate de sub control, Silviu Purcărete juxtapune cu precizie inserturile imaginare, morbide, simbolice, conferindu-le statut suprareal, psihanalitic, compensatoriu sau aberant, cu rol major în creşterea tensiunii dramatice şi precipitarea în avalanşă spre deznodământul funest.

Colaborarea cu scenograful Dragoş Buhagiar vizează crearea unui spaţiu-capcană, care, în paralelipipedul scenei, reuşeşte să modifice proporţiile datorită jocului de linii al pereţilor (şi de pătrate al pavimentului), augmentând silueta personajelor, care se profilează pe fundal mai mari decât uşile. Senzaţia de supradimensionare acordă tuturor eroilor un contur net şi neliniştitor, iar apropierea de

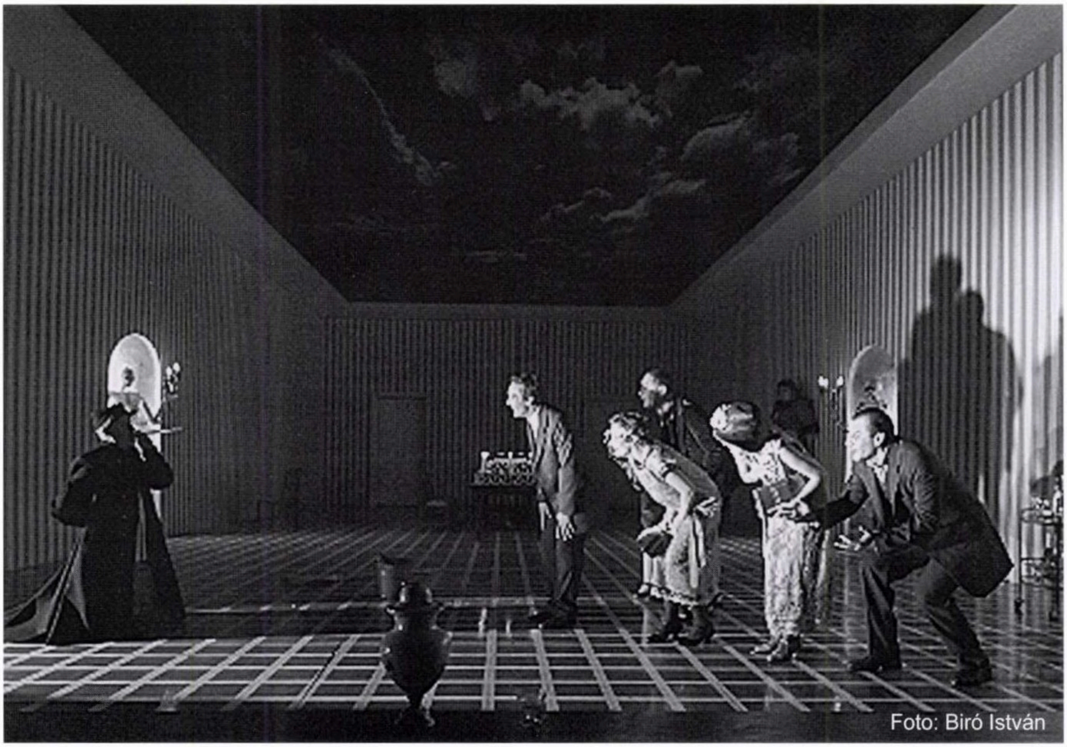


Foto: Biró István

public (montarea e concepută în formulă de studio, pe scenă, cu cortina închisă) îl copleşeşte şi îl agresează, acaparându-l în interiorul universului dramatic. În rest, scena este minimal mobilată, doar la debutul spectacolului având obişnuitul pat rulant, semănând cu un catafalc (aici, cu căpătâi de cal de lemn, ce va deveni în final trăsura-dric, cu care va fi adus doctorul), şi o masă către fundal, care marchează salonul primelor două acte şi patul conjugal monumental, în actul al III-lea, petrecut în dormitorul cuplului Paumelle. Uşile laterale asigură circulaţia eroilor, mai mult decât cele de fundal, unde fisura zimţată a peretelui din mijloc figurează, când se deschide ca o catapeteasmă ruptă în două, invazia suprarealului, imaginarului, neaşteptatului, fatalităţii.

Sunt remarcabile eleganţa şi coloristica vestimentaţiei (mai cu seamă a celei feminine), metalizată, patinată, din textile fluide, subliniind fin supleţea şi graţia interpretelor. Coafurile retro şi echilibrul trăsăturilor sunt minunat puse în valoare de machiaj şi lumini.

Parodie extremă a teatrului de bulevard, pe care îl transcende în grotescă tragică, piesa întreprinde cele mai îndrăzneţe conversiuni stilistice, pornind de la o formă dramatică uzată: piesa triunghiului conjugal. Dar textul nu e doar o parodie neagră a teatrului de bulevard, provocatoare şi novatoare, ci şi o piesă de atitudine, un pamflet necruţător al lumii reflectate, căreia îi investighează în adâncime dezastrele. Astfel, dincolo de amuzamentul realizat de stilul impertinent şi de ciudăţeniile personajelor, ea se înrudeşte cu piesele strindbergiene, ale ireductibilelor conflicte între generaţii şi între sexe, şi cu acelea ibseniene, pe tema copilăriei vulnerate, demascare a abuzului necugetat asupra bietelor făpturi fără vină şi fără apărare, obligate să îndure inconştienţa, dezinteresul şi

Csilla ALBERT
Foto: Biró István

imoralitatea părinţilor. Receptacole nevinovate ale psihismului familial, copiii sunt victimele concupiscenţei, morbidităţii şi impudorii părinteşti, care acţionează ca o otravă corozivă. În piesa lui Vitrac, adevărată tragedie a copilăriei maltratate, evoluează oameni-marionetă, determinaţi de impulsuri josnice şi producând cu inconştienţă dezastre, în jur şi în ei înşişi. Piesa era, în 1928, o şarjă fioroasă a acestei umanităţi deviate şi alienate, reflectate cu o judecată drastică şi mijloace felurite, a cărei densitate de idei şi semnificaţii e mult mai evidentă din perspectiva teatrului absurdului.

Acţiunea se converteşte într-o cruciadă răzbunătoare întreprinsă de Victor (decis să-i demaşte pe adulţii iresponsabili) la aniversarea sa de nouă ani. În primele două acte (până la pauza spectacolului), protagonistul se află în plină ofensivă, exasperându-i pe toţi cu insolenţele, provocările şi înscenările lui. Dar această cruciadă se transformă într-un uriaş concasor, scăpat de sub control, care îl înghite şi îl digeră cu noxele lui. Sărbătorirea copilului se dovedeşte de la început un soi de instalaţie înfundată, în care refulează preaplinul de turpitudini al adulţilor, care nu numai că-şi ignoră progeniturile, neglijându-şi calitatea de părinţi, ci îi agresează, făcându-i martori involuntari şi părtaşi la obscenităţi şocante. Chiar şi la sărbătorirea lui Victor, copiii par cei în plus, care îi încurcă pe adulţi, cu prezenţa lor stânjenitoare.

Victor sau copiii la putere este astfel un cap de serie în tematizarea abuzului asupra copiilor, deschizând drumul pieselor ionesciene şi având multe afinităţi cu *Lecţia* şi *Jacques sau supunerea*.

Spectacolul lui Silviu Purcărete debutează cu o scenă de amor sordid, în care tatăl, domnul Charles Paumelle, un adevărat obsedat sexual, o înghesuie

DIMÉNY Áron și Csilla ALBERT

Foto: Biró István

şi o posedă în grabă pe slujnică, proptind-o acrobatic de un perete în salon, fără să ţină cont că fiul, prezent dar părând să doarmă, ar putea să vadă penibilul episod. Într-adevăr, întins, cu ochii închişi, dezbrăcat, inert, părând să doarmă sau să se afle într-o stare de catalepsie – imagine de la început rău-prevestitoare –, copilul, nebăgat în seamă, este condamnat fără scăpare să asiste la astfel de scene, de către adulţii casei, mult prea absorbiţi să dea curs iresponsabilităţii şi desfrânării lor.

Obligat să îndure întruna asemenea agresiuni, Victor Paumelle, până atunci un copil ascultător, bun la învăţătură, silitor, supus, premiant, mândria părinţilor săi, îi şochează cu schimbarea sa bruscă, devenind insuportabil. Copilul uriaş, un fel de Gargantua, crescut nefiresc în climatul imund al familiei (are un metru optzeci şi până la sfârşitul spectacolului va mai creşte un centimetru), dopat cu revelaţii nepotrivite pentru vârsta lui, începe lanţul pedepselor cu servitoarea Lili. Supus şi tăcut mai întâi, părând buimac de somn, după ce e îmbrăcat de gală, cu pantaloni scurţi şi ciorapi trei sferturi, trece subit la atac, maimuţărindu-şi tatăl, spunându-i vorbe deocheate femeii şi făcându-i propuneri fără perdea. Atacul neaşteptat culminează cu spargerea unei vaze preţioase, faptă de care băiatul plănuieşte s-o acuze pe servitoare, ca să fie concediată.

Dimény Áron îi dă lui *Victor* un chip de clovn trist, cu ochi rotunzi şi încercănaţi, vulnerabil şi stângaci, aparent greoi, camuflându-şi iniţiativele sub această înfăţişare molatică. Surprinsă şi înfricoşată, *Lili*, întruchipată de Varga Csilla cu energie şi vioiciune – e uimitor cum reuşeşte actriţa să diversifice interpretarea şi portretizările în roluri asemănătoare! –, trupeşă, conştientă de forţa şi atuurile ei, impertinentă, plesnind de temperament, depăşindu-şi atribuţiile şi poziţia tocmai

Foto: Biró István

prin ascendentul pe care i-l conferă preferinţa stăpânului, îl pălmuieşte pe copil. De altfel, Lili îşi va face apariţia cu obrăznicie şi îndărătnicie, de-a lungul acţiunii, în cele mai nepotrivite situaţii, băgându-şi nasul întruna în lucruri care nu o privesc şi făcând comentarii deplasate.

Din păcate, pedeapsa plănuită pentru Lili, Victor nu o va duce la îndeplinire, căci evenimentele îl copleşesc. Şi, de altfel, apucând să se răzbune imaginar pe Lili, se mai răcoreşte: inventează o scenă în care o alungă cu pietre şi fuge cu prietenul său, scenă pe care o povesteşte plin de importanţă micuţei Esther. Dar mai cu seamă şocul provocat de relatările fetiţei, apărută pe neaşteptate, îl descumpăneşte şi stabileşte alte urgenţe. Mica mesageră a altui adulter al tatălui său e cea pedepsită cu această calomnie, suportând, ca orice sol cu veşti rele, represalii. Cu inconştienţă (sau semiconştienţă), bănuind poate ceva necurat, în felul în care copiii intuiesc tulbure turpitudinile, Esther îi reproduce o scenă erotică între tatăl lui, domnul Charles Paumelle, şi mama ei, doamna Thérèse Magneau. Scârba băiatului, perplexitatea şi ruşinea lui îi reorientează furia spre biata martoră fără vină, doar pentru că îl împovărează cu încă o dezvăluire insuportabilă. Torturat de detaliile pe care fetiţa de şase ani le aproximează cum se pricepe şi dezgustat la culme de limbajul celor doi amorezi din poveste, Victor se răzbună haotic asupra realităţii care îl invadează, oricât o respinge. Aşa încât o expune pe fetiţă maltratării sigure a mamei ei, care, veşnic ieşită din minţi, cu fiecare ocazie o pălmuieşte sălbatic sau o ia la pumni, descărcându-şi brutal asupra ei frustrările conjugale.

Evident, Victor e conştient că şi Esther e o părtaşă de suferinţă, o victimă perpetuă, bătută pe nedrept şi traumatizată de scenele de nebunie ale tatălui ei, domnul Antoine Magneau (a cărui demenţă pare să se fi agravat din cauza adulterului

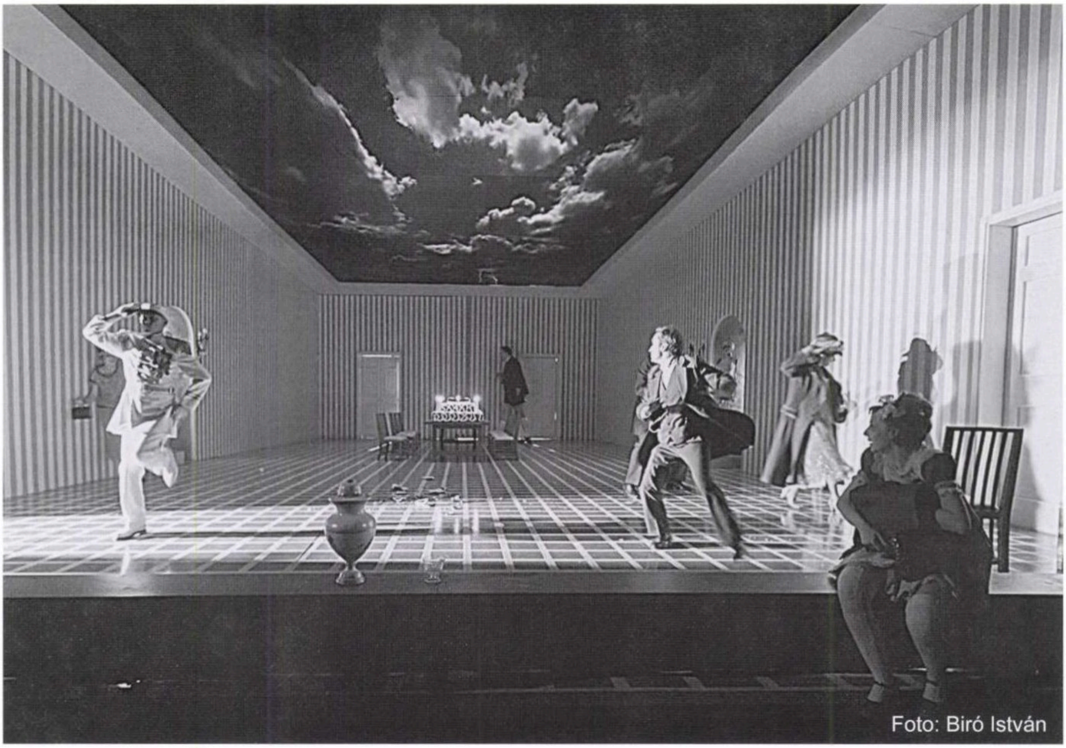


Foto: Biró István

soţiei). *Esther*, concepută de Albert Csilla ca o făptură mică, fragilă, cam retardată, încercând instinctiv să se abstragă din realitatea mizerabilă, merge timid şi fără graţie, îşi suge degetul sau, cu mâna la nas, întinzându-şi sângele podidit, şi cu cealaltă între picioare, adoptă automat şi nefericit postura bizar defensivă de copil necăjit. Sau se lasă ca un sac, zăcând inert, ghemuită pe podea, în mijlocul scandalului, refuzând să fie prezentă. Se abstrage mereu în amorţire, în absenţă, în neparticipare, ori de câte ori lucrurile o iau razna. Dar mama forţează bietul mormănel să revină brutal la realitate, în gunoiul care o sufocă şi în violenţe care o mutilează. Când e solicitată să se manifeste, fetiţa recită (la sugestia răutăcioasă a lui Victor şi în tandem cu el), fără să le înţeleagă, cuplete licenţioase şi dialoguri triviale, singurele pe care le-a deprins de la cei mari, reproducând involuntar, grotesc, fixaţia lor pentru luxură. Esther asistă neputincioasă la tragedia tatălui ei, incapabil să-i ofere cât de cât protecţie, înspăimântând-o, în schimb, cu crizele sale morbide şi mitraliind-o cu detaliile suferinţei sale de încornorat.

Foarte convingător în rolul lui *Antoine Magneau*, Szücs Ervin întruchipează şi el o victimă a infernului familial, dar una chinuitoare, căci prin ieşirile sale descreierate, apariţiile şi dispariţiile bruşte, reacţiile imprevizibile, trecând de la civilitate şi aparentă normalitate la discursuri paranoice sau simulacre nebuneşti, obsesiile turate la maximum creează stări de insuportabilă opresiune. Tocmai de aceea, Victor, informat că Antoine are preferinţă pentru anumite subiecte militare şi patriotice, nu conteneşte să îi declanşeze delirurile exasperante. E o foarte bună metodă de represiune generală, căci, înfierbântat şi spumegându-şi fixaţiile, dementul nu se mai opreşte, îngrozindu-şi nevasta, dar şi pe amfitrioni, pe Charles Paumelle şi pe netoata lui soţie, pe general şi pe Lili, desigur, şi pe Esther. Dar,

Foto: Biró István

DIMÉNY Áron

merită osteneala! Vacarmul pe care îl stârneşte e garantat. Şi-apoi, le spune în faţă tuturor, cât sunt de mizerabili! Nu numai lui Bazaine, trădătorul, îi poartă postum sâmbetele, ci şi generalului stupid Louségur şi propriei sale soţii, Thérèse, şi tatălui lui Victor, pe care îl acuză furibund de trădare şi adulter în faţa doamnei Paumelle şi în prezenţa tuturor.

Charles Paumelle trebuie pedepsit pentru toate ticăloşiile lui! Victor o simte acut şi nu pierde nicio ocazie, până când ipocritul profitor, deprins să-şi ascundă sub o amabilitate prefăcută neruşinarea, nu ajunge să-şi asume şi să-şi mărturisească, măcar în parte, delictele. Cu aspectul său elegant, din ce în ce mai distins cu trecerea vremii, Bogdán Zsolt izbuteşte să-şi convertească farmecul natural într-o mască dubioasă, cu rictusuri şi ocheade lunecoase, de individ prins cu şoalda, penibil în graba cu care e gata mereu să cedeze tentaţiei erotice. Mediocritatea, vulgaritatea, superficialitatea şi laşitatea personajului transpar în permanenţă în interpretarea actorului, expert în a dezvălui vivace, cu umor acid, întreaga gamă de nuanţe a unui ins slab, abuziv şi libidinos. E îndrăgostit, chipurile, de *doamna Magneau*, fandosită, dar la fel de sărită, în fond, ca şi bărbatul ei, în ciuda fasoanelor de femeie de lume, pusă pe harţă, violentă, văicărindu-se necontenit. Vindis Andrea interpretează aerele ei seducătoare şi distincţia contrafăcută, lăsând să răzbată stridenţa, furiile şi josnicia cu care îşi bate fără milă fetiţa. Sau pripa cu care se furişează necugetat, cu orice prilej, pentru a se deda fără minte unor pipăieli şi acuplări înjositoare.

Iar *generalul Louségur* e tocmai nimerit să sporească debandada. Ţanţoş în uniforma sa de gală, sclipitor de albă, plin de importanţă marţială, deşi scund (agil, actorul umblă în genunchi, camuflat de tunică), cam debil mintal şi senil,

Foto: Biró István

având şi el ţicnelile lui cazone, se dovedeşte expert să strice atmosfera, să spună tâmpenii, să umble în patru labe în jurul mesei, în chip de cal, şi să se lase călărit şi dus în grajd de Victor, spre marele amuzament al Estherei. Biró József, excelent în nuanţarea burlescului, parcurge sprinten distanţele pe scenă, vădind simptomatice apucături infantile, vociferând cu vocea dogită şi strălucind de încântare prostească.

Prima parte a acţiunii amorsează în iureş lanţul răfuielilor protagonistului, care transformă aniversarea într-un balamuc, până la intrarea *Idei Mortemart* – în întruchiparea Imolei Kézdi –, care o înspăimântă pe Esther: fetiţa fuge şi se ascunde în grădină şi toţi se reped s-o caute, îngroziţi că va cădea în bazin, dar şi dornici să scape din casă. În timp ce băiatul rămâne să o descoasă pe nou-venită, fascinat de strania făptură – delicată, cochetă, distinsă, dar penibil discreditată de irepresibila flatulenţă zgomotoasă şi sulfuroasă, care bombardează şi compromite convenţiile. Victor e încântat de episodul stingheritor, care boicotează toate ipocriziile. Momentul, anticipând fidel, la început (prin nonsensuri, remarci referitoare la identitate, confuzie, identificare), secvenţe din *Cântăreaţa cheală,* stârneşte perplexitate, solicitând producerea de sens, ca un simbol în curs de constituire – ambiguu, fluctuant, transparent, mobil, slujit şi de replică, condus de calambur: Cine e femeia? Ce înseamnă numele ei? Moartea, Marea moartă, Moartea mare? – se întreabă Victor, după plecarea ei. Prevestire şi figurare a morţii, prin care excesul se răstoarnă în spaimă, surprinzând şi spectatorul prin atacul neconvenţional şi nivelul premeditat coborât al râsului, apariţia induce prin surpriză jocul cu simbolul, călăuzind balansul semantic şi evitând prin enigmă denotarea precisă.

Secvenţa încheie asaltul susţinut de Victor, care, rămas singur cu eroina, se interesează – poate sincer curios, dar neuitând să şocheze şi de astă dată – cum anume se petrece efectiv amorul, acest subiect care l-a sufocat, ucigându-i copilăria. Şi pentru care, prea mic fiind, n-are nici dotare, nici ştiinţă. Din acest moment, acţiunea se rostogoleşte accelerat spre prăpastia deznodământului. Actul al III-lea, petrecut în dormitorul soţilor Paumelle, devine o melodramă absurdă, abundând de activităţi aberante, de explicaţii, nelinişti, confesiuni, tentative bilaterale de omor, vociferări, exasperări, insomnii.

Prezentă de-a lungul spectacolului printr-un joc al participării, ca fiinţă neglijată, excedată şi în rolul de soţie şi în acela de mamă, Kató Emőke, aduce (dificilă misiune!) inconsistenţa, neputinţa şi incapacitatea unei femei crescute în bunăstare şi trândăvie, în spiritul convenienţelor şi al unei deficienţe funciare de reacţie şi apărare. *Doamna Paumelle* nu este preocupată de soarta propriului copil, nici de resorturile căsniciei, în mod cronic subminată de numeroasele escapade ale soţului ei. Doar crizele nocturne paroxistice din actul al III-lea demască impasul în care s-a ajuns, dar el este fără soluţie. Reproşurile discrete, ca şi cele stridente, sunt inutile, dată fiind factura soţului şi inerţia soţiei.

Pregătirea muzicală a actorilor, precizia cu care îşi atacă partiturile, patosul şi forţa cu care exprimă excesul conferă într-adevăr celui de-al treilea act caracterul expresionist pe care îl identifică aici regizorul.

Inoportunaţi de intrările repetate ale lui Victor, tot mai disperat, tot mai suferind, incapabil să mai digere calamităţile familiale, părinţii îl alungă, îl admonestează, îl bat pentru prima oară cu brutalitate, prea absorbiţi să-şi încheie socotelile, să se certe, să se confeseze, să parcurgă crize religioase. Acţiunea se apropie accelerat de catastrofă. Băiatul moare, în neatenţia autorilor zilelor lui, prea obsedaţi de propriile lor drame neroade şi insolubile, ca să bage de seamă că interceptarea nevoită a acestor inevitabile şi inutile răfuieli conjugale depăşeşte puterea de îndurare a odraslei. Îi produce de fapt o ultimă traumă prelungită, lovitura de graţie: Victor moare de o gravă, ireversibilă indigestie existenţială, care, în logica umorului negru, atrage sinuciderea celor doi inconştienţi, care i-au devorat la modul cel mai propriu, ca doi căpcăuni, zilele. Aşa încât piesa se încheie zguduitor. Ceea ce va determina, în spirit ionescian, revelaţia servitoarei: „Dar aceasta e o tragedie!"

Spectacolul este excelent modulat şi ritmat, atât ca mişcare de grup – „armonica" invitaţilor –, cât şi ca inserare a secvenţelor onirice, când reprezentaţia captează cadenţele şi volutele subiectivităţii. Refugiat în fantezie, băiatul manevrează liber evenimentele sau, descumpănit, le percepe modificat. Personaje stranii punctează secvenţele, făcându-şi apariţia prin fisurile realităţii (crăpăturile decorului).

Molnár Levente parcurge cu mare apetit al metamorfozei toate ipostazierile pretinse de regizor în rolurile secundare, transformându-le pe fiecare în furtunoase apariţii meteorice: *Doamna mută* care trece misterios, *Maria*, slujnica familiei Magneau, care îşi anunţă vijelios demisia după extravaganta sinucidere a lui Antoine, *Doctorul* care îl consultă pe Victor şi constată decesul.

Plin de vitalitate, scăpărător, armonios, spectacolul lui Silviu Purcărete relansează şi valorizează un autor ce face parte dintre acei creatori pe care viitorul îi descoperă mai deplin decât contemporaneitatea, identificându-le sensul şi tonalitatea revelaţiilor într-o vizualizare estetizantă şi paradoxală, dezvăluind disponibilitatea dramaturgului pentru marile sinteze între achiziţii şi devenire, revitalizându-i tematica, virtualităţile expresive, potenţialul înnoitor.

MEMORIA TEATRULUI

Intrarea principală în Cetatea Aradului

Claudia DIMIU

Cele două Teatre ale Aradului

Aradul a intrat în cel de al XXI-lea secol readucând oraşului – şi putem spune chiar ţării – ca zestre arhitectonică două clădiri de teatru, una mai veche decât alta: **Teatrul „Hirschl“** şi **Teatrul de Stat „Ioan Slavici“**. Ambele datează din secolul al XIX-lea şi au fost înălţate la distanţă de cam 65 de ani. Ambele au, pe lângă o vârstă impresionantă, calităţi artistice deosebite, care fac din ele monumente istorice.

Mai toate aşezările noastre urbane, pe măsură ce se dezvoltau şi ca urmare a turneelor marilor actori care nu le ocoleau (iar în Banat şi Transilvania, drept urmare a activităţii echipelor diletantice, ca să folosim un termen al epocii), s-au molipsit de dor de teatru şi, în consecinţă, s-au preocupat de asigurarea unor locuri unde să se desfăşoare reprezentaţiile. La început, aceste locuri au fost fie case ale unor persoane mai înstărite, fie câte o şură, câte un grajd, câte un şopron. Cu timpul, pe măsură ce trupele veneau mai des şi pentru un număr mai mare de spectacole, s-a trecut la înjghebări speciale, din lemn, pentru ca mai apoi să se recurgă la sălile de bal ale câte unui han ori restaurant. Despre Arad se ştie că reprezentaţiile trupelor teatrale venite în turneu se dădeau pe o scenă improvizată în aer liber,

22/24 mai
2009
ROCK pe
MUREŞ
PROJECT
FESTIVALUL DE MUZICĂ
FOLK
2009
folk's not dead
ETNOJAZZ

Foto: Florin Biolan

Foto: Florin Biolan

„pe locul numit «Arena», în faţa «grădinii Sava Thököly» – astăzi Piaţa «Filimon Sârbu». În timpul iernii, spectacolele se dădeau într-un hambar improvizat în teatru, în casa Milioz, astăzi strada Ilarie Chendi, 10“ (Ioan Massoff, *Istoria teatrului românesc,* vol. II, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 603).

Construcţiile trainice, de cărămidă ori de piatră, gândite anume pentru arta spectacolelor şi prevăzute cu toate spaţiile, cu toate dotările presupuse de o atare activitate, la noi au început să fie construite mai târziu decât în alte ţări ale Europei. Oraşul Arad deţine, în mod curios – alături de o altă localitate, şi anume Oraviţa –, întâietatea înălţării unei asemenea clădiri. Ceea ce a făcut ca, în ani, despre Teatrul „Hirschl“ să se discute mai ales din punctul de vedere al celor câteva luni, dacă nu chiar doar săptămâni, cu care unul dintre teatre l-a precedat pe celălalt. Cum documentele nu abundă, se recurge destul de des la argumente care nu ţin neapărat de timp. În plus, *concursul* retroactiv dintre cele două oraşe lasă la o parte Sibiul, numai pentru că, deşi Teatrul datorat lui Hochmeister este mai vechi decât cele din Arad şi Oraviţa, ar ieşi din competiţie pentru că, la un moment dat, a căzut pradă unui incendiu. Şi asta, cu toate că în anul următor a fost refăcut!

Exprimarea unei opinii ferme pe această temă este dificilă şi pentru că oricine ar dori să susţină Aradul ca deţinând primul edificiu de teatru din România, ar trebui să contrazică păreri emise de istorici de seamă ai teatrului românesc, precum Ştefan Mărcuş ori Ioan Massoff; şi, de fapt, eu cred că nici afirmaţia de pe placa de marmură pusă pe faţada Teatrului, unde se putea citi că a fost ridicat în 1820, nu poate fi contrazisă fără cercetări mai aprofundate. Sigur că Simion Alterescu, precum şi alţi autori, au dreptate că data de 1820 trebuie corectată. Însuşi Ioan Massoff e convins că e vorba de anul 1817, deoarece spune: „La inaugurarea teatrului de piatră, în 1817, s-a reprezentat de către o trupă germană, condusă de Kuntz Cristofor, piesa *Aschenbrödel*“ (adică *Cenuşăreasa*). De vreme ce nu se cunoaşte data completă a inaugurării Teatrului vechi – o inaugurare însemnând că edificiul e gata cu totului tot –, de vreme ce Ioan Massoff spune că în Oraviţa „exista un spaţios local de teatru încă din anul 1816“ (*Istoria teatrului românesc,* vol. II, p. 574), o polemică pe această temă e cam de prisos. Destul e să ştim că în 1817 ambele clădiri erau înălţate şi că îşi începuseră activitatea. Cred că nu trebuie decât să apreciem că, având o puternică pasiune pentru artă, ambele oraşe au dispus de mijloacele de a asigura un locaş respectivei arte.

Mai important decât a stabili o minimă anterioritate a unuia sau a altuia dintre cele două oraşe mi se pare o discuţie despre condiţiile care au făcut din ele, din amândouă, nişte înaintaşe faţă de tot restul ţării. Sunt atâtea lucruri demne de subliniat în existenţa fiecărei localităţi şi în nivelul preocupărilor oamenilor care le-au populat: dezvoltarea lor economică şi spirituală, realizările lor de tot felul, materiale şi culturale. Atât Aradul, cât şi Oraviţa, s-au bucurat de o stare economică înfloritoare, dar şi de prezenţa în rândurile populaţiei lor a unor oameni de bine, iubitori de artă, iubitori de a întreprinde. Aradul l-a avut pe Iacob Hirschl. Cu ocupaţia sa de comerciant textilist a ajuns la o certă bunăstare, dar a rămas în istoria oraşului prin construirea unui teatru – primul, sau unul dintre primele ale României! Oraviţa l-a avut pe Ioan Niuni, aşa cum Turnu Severin îl va avea pe Teodor Costescu, Focşanii pe Ion Lupescu şi pe Gheorghe Pastia, iar Botoşanii pe G. Ursianu şi Hariton Haritonovici.

Din istoria Aradului impresionează trecutul din care au ajuns până la noi urme ale traco-dacilor, ale stăpânirii romane, ale daco-geţilor. S-ar părea că numele oraşului vine de la un cuvânt dac – *ara* –, care ar însemna curbă şi se leagă de

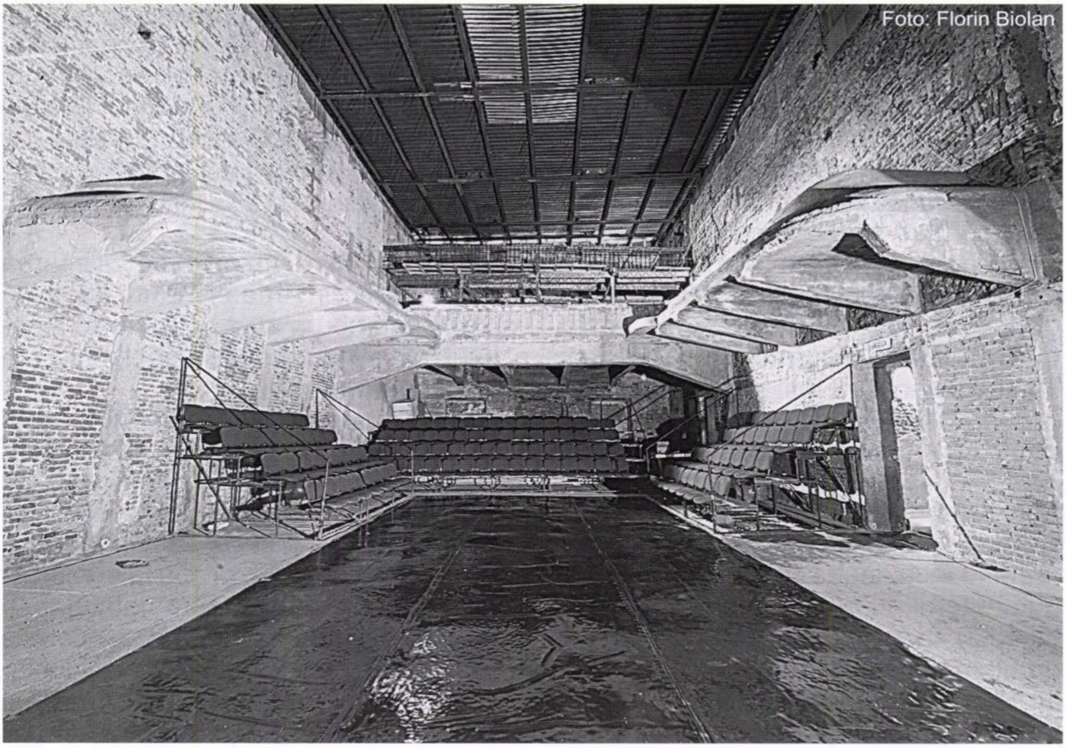


Foto: Florin Biolan

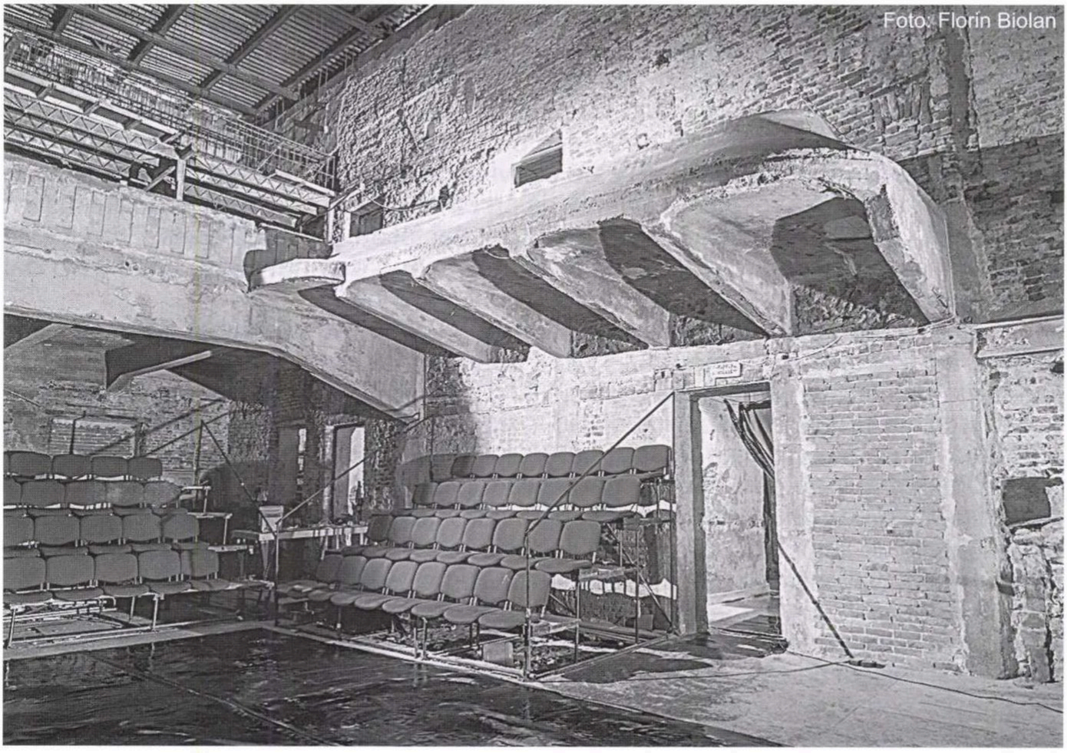


Foto: Florin Biolan

situarea aşezării într-un cot al Mureşului. Şi mai impresionează amintirea a două personalităţi de seamă ale istoriei românilor: Glad şi Menumorut. „Gesta Hungarorum, referindu-se la situaţia de la sfârşitul secolului al IX-lea şi începutul secolului al X-lea arată că, în părţile Aradului, existau două voievodate, ca formaţiuni politice româneşti feudale. În Banat, extinzându-se până la Mureş, voievodatul lui Glad, iar în Crişana, extinzându-se de asemenea până la Mureş, voievodatul lui Menumorut. Teritoriul judeţului Arad cuprinde, prin urmare, nordul voievodatului lui Glad şi sudul celui condus de Menumorut" (*Judeţele patriei*, Arad, 1979, p. 43-44).

Revenind la vremuri mai apropiate de noi, nu putem să nu amintim înfiinţarea Preparandiei româneşti, în 1812, prima şcoală normală din Ardeal. Pentru că, dacă geto-dacii, traco-dacii şi romanii, şi nici Glad şi Menumorut, nu au avut nicio legătură cu teatrul românesc, Preparandia a avut, căci numeroase spectacole ale Teatrului vechi au fost prezentate de către elevii preparandişti.

E posibil ca disputele despre primordialitatea Teatrului din Arad să fi început odată cu articolul lui Simion Alterescu publicat în revista *Studii şi cercetări de istoria artei*, în 1959, şi intitulat *Care este cea mai veche clădire de teatru din România*? Fostul conducător al Sectorului Teatru din Institutul de Istoria Artei, deplasându-se la Arad special pentru a scrie despre bătrânul Teatru, numit şi *cel vechi*, l-a văzut arătând încă destul de bine. Vremea nu-l marcase încă prea de tot. De la bun început, autorul nu dă crezare inscripţiei de marmură de pe clădire, care notase data de 1820. În articolul rezultat, Simion Alterescu se arată interesat anume de această problemă. El mărturiseşte că nu a dat peste documente privind data înălţării vechiului Teatru. Preocuparea lui este aceea de a demonstra că a fost categoric construit înainte de 1820 şi doar posibil înainte de cel din Oraviţa! El spune, așadar: „La arhivele oraşului nu am putut găsi până acum un document care să certifice cu exactitate data ridicării primului teatru din Arad." Din Arad, nu din ţară!... Neputându-se întemeia pe documente, el doar sugerează ideea că Teatrul arădean l-ar fi precedat pe cel din Oraviţa: „Teatrul din Arad este deci cel puţin contemporan cu cel din Oraviţa, dacă nu chiar anterior." Cercetătorul bucureştean nu crede spusa înscrisă pe placă, deoarece pe balconul de fier forjat al casei Hirschl, lipită de Teatru, stă scris: 1817. El este convins că locuinţa lui Hirschl, ca şi Teatrul, au fost construite în acelaşi an: cel înscris pe balconul casei. Ceea ce poate fi doar o supoziţie, dar argumentele aduse de el sunt destul de convingătoare. Primul este anul înscris pe balconul casei, altele sunt cele ţinând de anul 1818, când s-au dat unele spectacole prezentate anume în Teatrul „Hirschl".

Este straniu faptul că date istorice cuprinse în cărţi dedicate temei diferă de ceea ce pare a fi fost realitatea, căci anul 1820 a apărut pe placa de marmură de pe clădire luată fiind din cărţi: din istoricii Vali Bela şi Marki Sandor. Şi nu numai din ei! Există părerea că locuinţa lui Jakob Hirschl era o clădire mai veche, că data din secolul al XVIII-lea. „Clădirea cu un etaj, ridicată în stilul barocului de provincie, iniţial avea intrarea spre piaţă. Din clădire s-au păstrat în forma iniţială faţada de la etaj, casa scărilor cu o feronerie de excepţie şi poarta de fier forjat, precum şi balconul, de asemenea cu o bogată ornamentaţie de fier forjat, cu iniţiala constructorului şi anul construcţiei" (cf. Blogul *Pro Urbe* al Asociaţiei pentru protecţia patrimoniului urba. Ediţia online).

Consideraţiile lui Alterescu despre datarea clădirii se împletesc cu descrierea ei, precum şi cu precizarea locului în care este plasată în oraş: „Clădirea teatrului vechi din Arad a fost ridicată de către Iacob Hirschl, vienez de origine. Odată cu clădirea teatrului, Hirschl şi-a construit şi casa de locuinţă, care face corp comun cu clădirea teatrului. Ocupând colţul format de două străzi centrale, casa are faţada înspre piaţa centrală a

Foto: Florin Biolan

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ

oraşului, iar teatrul pe strada mai retrasă. Între ele, cele două clădiri formează o curte interioară prin care proprietarul avea acces direct din locuinţă în sala teatrului." Poate că mai corect ar fi fost ca autorul să fi formulat invers: că odată cu casa, Hirschl a înălţat şi Teatrul. Dar asta e o nuanţă care nu răstoarnă datarea propusă.

Îi datorăm lui Alterescu cea mai bună şi cea mai clară descriere a Teatrului, aşa cum l-a văzut el în 1959, precum şi notarea unor elemente pe care nu le-a văzut, dar despre care a aflat probabil de la persoane trăind mai de mult în Arad:

„Teatrul ridicat la Arad în cel de-al doilea deceniu al secolului trecut se păstrează, ca volum arhitectural, în bune condiţii. Renovările făcute de-a lungul vremii şi în special în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, când sala a fost adaptată pentru cinematograf, nu au alterat stilul arhitectural al clădirii.

Construit pe un teren relativ mic, teatrul prezintă şi astăzi aceeaşi faţadă îngustă, alungită şi mai mult de cele patru coloane păstrate în forma lor iniţială. Modificările intervenite în faţada teatrului privesc în special căile de acces în sală. Iniţial teatrul avea o singură intrare principală între coloanele din mijloc. Ulterior, în stânga şi în dreapta acesteia au fost deschise două intrări asemănătoare primei şi care nu alterează echilibrul arhitectonic al construcţiei. [...] Interiorul teatrului desigur că nu mai păstrează intact, din trecut, decât volumul. Astăzi, sala are o formă simplă, paralelipipedică, ca cele mai multe din sălile de cinematograf. Nu cu foarte multă greutate se poate reconstitui interiorul teatrului aşa cum era acum aproape o sută cincizeci de ani.

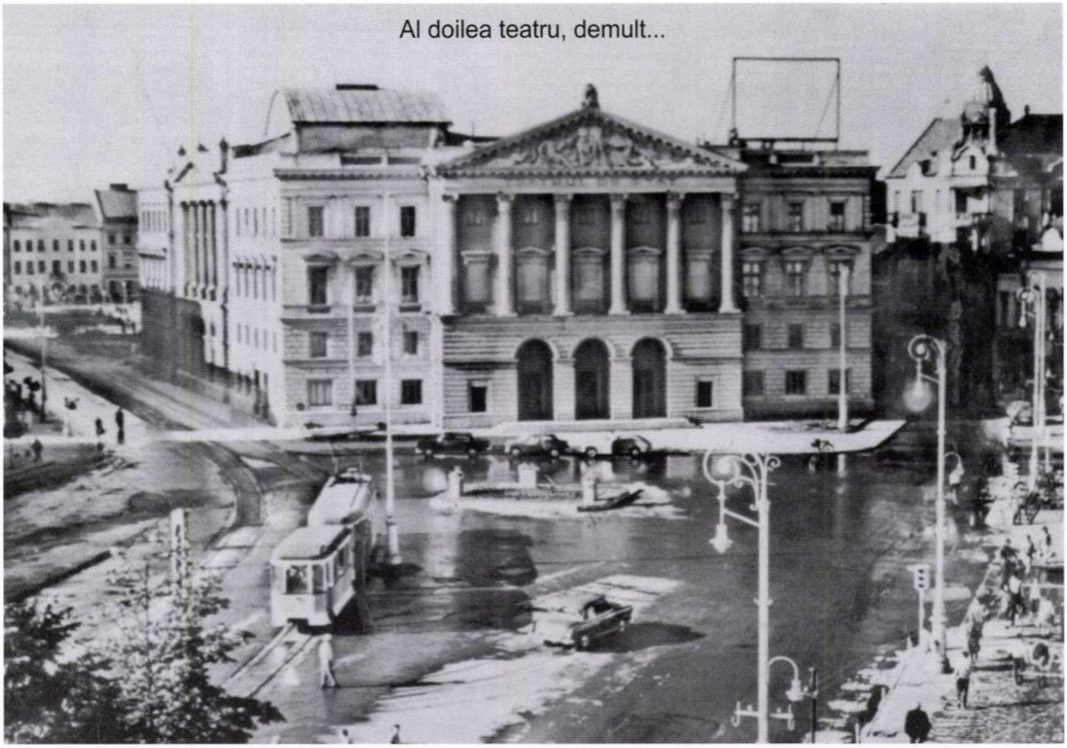
După ce pătrundeai pe unica intrare din faţa teatrului (mai era o intrare, sau mai bine zis o ieşire, şi prin curtea interioară), te aflai într-un foaier cu două ghişete mici. Tot aici se aflau scările de acces spre cele două rânduri de loji şi spre o mică galerie din fundul sălii. Astăzi acest foaier a fost încorporat sălii de spectacol. (Nu este lipsit de interes să pomenim că atunci când s-a făcut această modificare s-au găsit sub vechile duşumele ale foaierului bilete de intrare la spectacole ce s-au dat în această sală acum peste o sută de ani). Cele două rânduri de loji au fost dărâmate în anul 1882, atunci când întreg interiorul teatrului a fost modificat. Aceasta se întâmpla după deschiderea teatrului cel nou, o construcţie impunătoare în genul marilor teatre vieneze.

Scena [...] avea dimensiuni reduse – aproximativ cinci metri adâncime – dar înălţimea mare îi permitea folosinţa unei bogate tehnici de scenă. [...] Activitatea teatrală arădeană de la începutul secolului al XIX-lea beneficia de elementele tehnice ale scenelor europene.

Un lucru destul de rar întâlnit în construcţiile teatrale – chiar la cele foarte vechi – dar pe care îl găsim la teatrul din Arad, este existenţa, în mijlocul sălii, a unei vetre – cuptor care servea pentru încălzitul sălii şi ca loc de conversaţie în timpul pauzelor spectacolului. Din păcate, astăzi nu mai poate fi stabilit decât amplasamentul acestei vetre, dar nu şi construcţia ei" (Simion Alterescu, *loc cit.*).

Parcă ne-am afla într-o casă din Moldova, unde cuptorul juca un rol deosebit în viaţa familială!

Mult după ce Simion Alterescu s-a ocupat de Teatrul Vechi din Arad a apărut o carte despre Teatrul arădean, a cărei autoare, Lizica Mihuţ, şi-a afirmat intenţia de a se referi la *clădirea teatrului propriu-zis*. Puţine lucrări sunt mânate de asemenea imbolduri, cei mai mulţi istorici şi teatrologi axându-şi interesul pe fenomenul viu al mişcării oamenilor scenei (actori, regizori, dramaturgi), pe alcătuirile de trupe, pe pregătirea spectacolelor, nu şi pe locul unde se întâmplă toate acestea. Găsim în cartea sa ceva mai multe şi uşor diferite date despre scenă: „În ceea ce priveşte scena, ne aflăm în situaţia fericită de a fi în posesia planului întocmit cu ocazia



Al doilea teatru, demult...

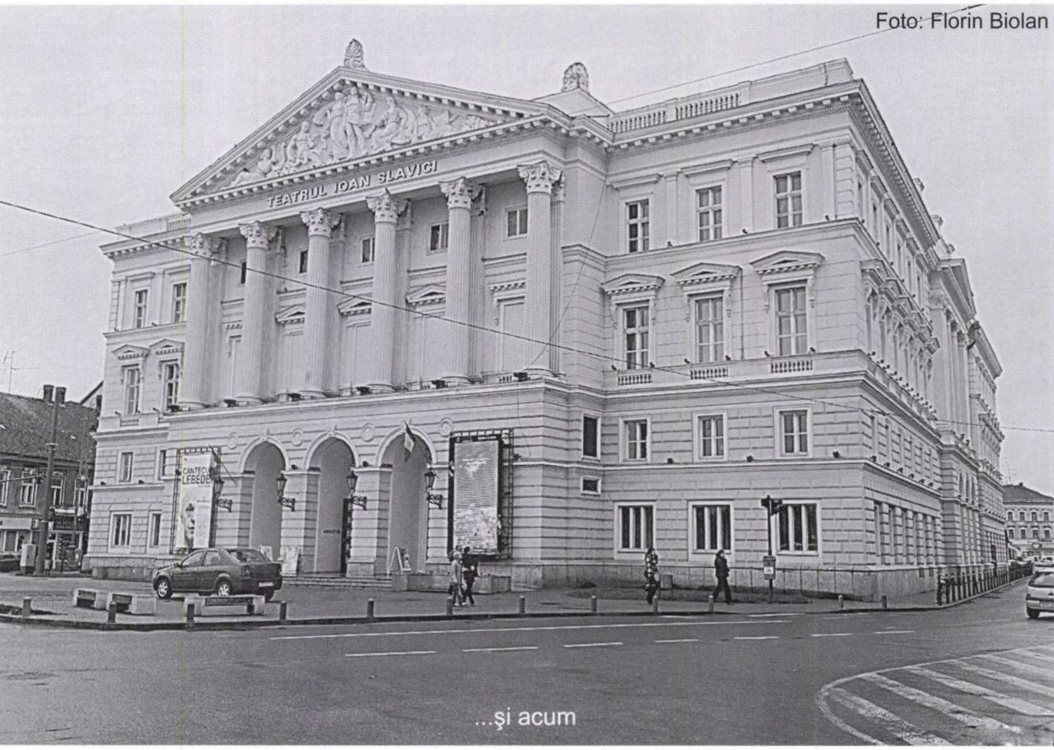


Foto: Florin Biolan

TEATRUL IOAN SLAVICI
CÂNTECUL LEBEDEI

...şi acum

transformării sălii în cinematograf în anul 1907. Scena avea o deschidere de 7 m, iar pentru degajare 2,15 m la dreapta şi la stânga, deci, în total, o lăţime de 11,30 m; adâncimea scenei era de 7,45 m, iar înălţimea deschiderii /oglinda/ de 8,50 m; înălţimea totală a scenei era de 10,62 m" (Lizica Mihuţ, *Aradul şi teatrul transilvănean până la Marea Unire*, Arad, Sigma, 1993, p. 31).

Nu sunt cunoscute numele arhitectului/inginerului care a schiţat/ridicat construcţiile. Lizica Mihuţ vorbeşte de anumiţi specialişti vienezi. Se prea poate să fi fost vienezi, dar numele li s-a pierdut în negura timpului.

Despre Jacob Hirschl se ştie însă că a fost un comerciant textilist, că s-a stabilit în Arad venind din Viena, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, şi că, la începutul secolului al XIX-lea, era unul dintre oamenii de frunte ai oraşului. Dorind să construiască un Teatru în noul său oraş, a trebuit să meargă la Viena, pentru a obţine aprobarea de construcţie direct de la împărat. A obţinut-o şi a ridicat Teatrul.

În timp, soarta clădirii a cunoscut momente culturale importante atât pentru dezvoltarea limbilor germană, maghiară şi română, vorbite în zonă, cât şi pentru educarea gustului estetic al locuitorilor celor trei naţionalităţi. S-a împărtăşit de gloria turneului lui Mihail Pascaly, care l-a avut printre angajaţi pe tânărul Mihai Eminescu, dar a cunoscut şi destule puncte negre, cum ar fi nedreptatea transformării în depozit de materiale pentru Teatrul cel nou, inaugurat în 1874. De vreme ce s-a clădit un nou Teatru, era normal, poate, ca unul dintre ele, şi anume cel vechi, să nu mai găzduiască spectacole. Putea fi păstrat ca sediu al altor manifestări cultural-artistice. Dar nu! A fost folosit – un timp – ca depozit... În 1907 i s-a dat totuşi o destinaţie mai potrivită: aceea de cinematograf. Dar în urma noii învestiri clădirea a avut de suferit: „Odată cu transformarea sălii de teatru în sală de cinematograf, faţada teatrului a fost mutilată prin construirea în exterior a cabinei de proiecţie" – spune Simion Alterescu. Cea mai dureroasă etapă a clădirii este, ca la o[rice] fiinţă, aceea ţinând de bătrâneţe. Ajuns foarte în vârstă, nu i s-a mai dat nici atenţia şi nici îngrijirea cuvenite, astfel că se află într-o îngrijorătoare stare de părăginire şi degradare. Neglijarea, lăsarea lui în voia intemperiilor naturii au dus la ruinarea tencuielii, la erodarea cărămizilor, la fisurarea şi la crăparea zidurilor. Cât timp în casa Hirschl (în casă, nu în Teatru), a funcţionat Casa de Cultură, ambele clădiri păreau readuse la viaţă. Acolo se organiza Festivalul Underground, care atrăgea şi interesa tineretul. Dar acea perioadă (1998–2011) s-a încheiat şi complexul Hirschl a intrat în amuţire. Aspectul general al clădirii (clădirilor) aminteşte de o fiinţă aflată în mare restrişte. O fiinţă care nu poate muri, pentru că e construită dintr-o puternică fibră, dar o fiinţă pe care nimeni n-o ajută să se revigoreze.

Ca edificiu vechi, bine făcut şi cu datoria culturală perfect îndeplinită, ar fi meritat o restaurare. I s-a oferit închiderea într-o cuşcă dintr-o plasă de sârmă. Rolul ei este acela de a-i pune pe trecători la adăpost de eventuala cădere a vreunei cărămizi, dar şi de a-i feri să ia contact cu un important vestigiu al trecutului. Astfel încât cei mai mulţi dintre ei nu ştiu ce clădire stă acolo claustrată de ani de zile, ca un răufăcător. După cum nici măcar persoane cât de cât avizate nu mai ştiu că, în 1959, pe când era vizitat de Simion Alterescu, Teatrul vechi era numit cinematograful „Janos Herbak". Pare a nu fi cunoscut decât numele „Urania", primit în 1907.

S-au constituit în Arad asociaţii care ar dori readucerea la viaţă a monumentului de arhitectură. Zadarnic! Ce a fost în stare un singur om al secolului al XIX-lea nu sunt în stare azi nici mulţi oameni, nici multe asociaţii. Pentru că pe atunci unii bogaţi precum Hirschl din Arad ori Pastia din Focşani aveau disponibilitatea sufletească de a întreprinde şi pentru alţii, nu doar pentru ei înşişi.

Constantin CHIRIAC:

„Să recunoască valoarea"

(Despre şcoala de management cultural de la Sibiu)

CONSTANTIN CHIRIAC este prof. univ. dr. la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, director general al Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu (din 1994), preşedinte al Fundaţiei „Democraţie prin Cultură" (din 1994), director general al Teatrului Naţional „Radu Stanca" Sibiu (din 2000), director al Bursei de Spectacole de la Sibiu, preşedinte al Fundaţiei Româno-japoneze „Casa Prietenului", secretar general al Fundaţiei Româno-Suedeze „Rom-Swed-Aid" Sibiu–Stockholm. Deţine Ordinul Naţional Pentru Merit în grad de Cavaler (2000). A fost vicepreşedinte al Asociaţiei „Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007" (2004-2007), iar apoi membru al Comisiei de selecţie şi de monitorizare a oraşelor candidate pentru titlul de Capitală Culturală Europeană (2008–2012). A absolvit Facultatea de Teatru la Bucureşti (1980). Deţine trei diplome în management cultural, conferite de: United States Information Agency (1996); University of Hull, Marea Britanie (1998–1999); Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia (1999). Este doctor în teatrologie, cu teza „Poezia ca spectacol", Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu şi Universitatea de Arte din Târgu Mureş (2006). Este Doctor Honoris Causa al Leeds Metropolitan University (2008). Este

actor de teatru (peste 50 de spectacole şi 20 de recitaluri) şi film, printre cele mai cunoscute numărându-se *Moromeţii* (regia Stere Gulea), *Croaziera* (regia Mircea Daneliuc) şi *Undeva la Palilula* (regia Silviu Purcărete).

Irina IONESCU: *În cadrul Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu există în anul universitar 2013–2014 programele de studii „Teatrologie – Management cultural" (licenţă) şi „Teoria şi practica managementului instituţiilor şi evenimentelor culturale" (master). Sunteţi cel care a iniţiat aceste programe de studiu. În ce an s-a întâmplat şi cum a pornit acest demers? Care este istoricul şcolii de management de la Sibiu?*

Constantin CHIRIAC: Specializarea „Teatrologie – Management cultural", la nivel de licenţă, a fost înfiinţată în anul universitar 2000–2001; deci, iată că sunt, deja, vreo zece promoţii de absolvenţi. În schimb, masteratul de „Teoria şi practica managementului instituţiilor şi evenimentelor culturale" a pornit ceva mai târziu, în anul universitar 2008-2009, când şcoala de teatru de la Sibiu începuse să confirme, atât pe plan naţional, cât şi internaţional. Evident, demersurile pentru înfiinţarea acestor programe de studii au fost mai vechi, dar birocraţia universitară este destul de stufoasă şi a trebuit să trecem prin tot felul de acreditări, care să certifice locul acestor specializări în peisajul universitar românesc. Programele de studiu poartă acelaşi nume de la înfiinţarea lor, pentru că au fost foarte bine gândite în ecuaţia generală a ofertei universitare din România. Departamentul de Artă Teatrală al Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu crede cu tărie în stabilitatea acestor structuri. Am păstrat numele, chiar dacă am fost preocupat mereu, împreună cu toţi colegii mei, de îmbunătăţirea planurilor de învăţământ şi a curriculei. Şcoala de management cultural de la Sibiu a pornit (ca şi şcoala de actorie) de la o necesitate organică. Este nevoie de specialişti în domeniu, care să înfiinţeze structuri culturale, care să le poată conduce bine şi care – cel mai important – să ştie să recunoască valoarea. Un bun manager cultural va şti, întotdeauna, să facă judecăţi de valoare rapide şi corecte, care îl vor ajuta în proiectele sale, în parteneriatele pe care le stabileşte. Or, acest deziderat nu se poate împlini fără parcurgerea unei bibliografii serioase, fără o perfecţionare continuă. În acelaşi timp, şcoala de management cultural reprezintă o şansă unică pentru studenţi de a fi implicaţi în pregătirea şi derularea Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu şi a Bursei de Spectacole. Parteneriatul dintre aceste instituţii şi Departamentul de Artă Teatrală de la Universitate reprezintă un mediu ideal pentru ca un tânăr să se poată dezvolta în zona aceasta aventuroasă a managementului cultural. Mai adaug şi că toţi studenţii derulează activităţi de practică de profil la Teatrul Naţional „Radu Stanca", de unde au foarte multe de învăţat...

I.I.: *Ce competenţe specifice urmăresc să formeze aceste două programe de studii?*

C.C.: Competenţele specifice pe care dorim să le dezvoltăm la studenţii şi masteranzii Departamentului de Artă Teatrală pot fi regăsite, într-o formă foarte „tehnică", în suplimentele de diplomă eliberate de Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu. Urmărim dobândirea de cunoştinţe teoretice, practice, metodice şi de specialitate, precum şi deprinderile necesare exercitării profesiei de manager cultural al unei instituţii sau eveniment cultural, director de proiect cultural, specialist în management şi marketing cultural, specialist în relaţii publice şi în comunicare, jurnalist cultural, cadru didactic pentru predarea disciplinelor în domeniul managementului cultural (la orice nivel), impresar artistic. La toate acestea, aş mai adăuga, cu riscul de mă repeta, că dorim ca „produsele“ şcolii noastre de management cultural să poată recunoaşte şi cultiva valoarea, oriunde s-ar afla aceasta. Probabil că ar trebui să mai adaug *curajul* de a porni un proiect/demers cultural şi/sau de a-l continua, *curaj* de care este absolută nevoie în contextul socio-cultural actual (românesc, dar şi european).

I.I.: *Ce conţine programa de studii pentru aceste două programe? Câte ore sunt alocate în fiecare săptămână pentru management cultural?*

C.C.: Programa de studii conţine cursuri cu orientări diverse, dar care converg înspre competenţele de care vorbeam. Disciplinele sunt, toate, importante, dar esenţiale sunt *Managementul cultural*, *Marketingul produsului cultural*, *Introducere în teoria întreprinderilor culturale*, *Proiectele culturale şi managementul lor*, *Politici culturale* şi, nu în ultimul rând, *Teatrologia, Spectacologia* şi *Istoria teatrului (românesc şi universal)*. Sunt evidente, cred, cele două zone înspre care ne orientăm; mă refer din nou la ceea ce vă spuneam în legătură cu capacitatea de a recunoaşte valoarea... Disciplinele ce ţin de management cultural sunt acompaniate de cele care analizează fenomenul teatral, dramaturgia şi artele spectacolului. Sub nicio formă nu este una mai importantă decât cealaltă: toate se susţin şi, la fel, toate formează un trunchi comun. Numărul de ore este cel dictat de către metodologia universitară – în general, sunt două ore de curs şi încă două ore de seminar, pentru fiecare disciplină. Ceea ce vreau să adaug este că, prin contextul unic de la Sibiu şi prin parteneriatul strâns dintre Departamentul de Artă Teatrală, Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, Bursa de Spectacole şi Teatrul Naţional „Radu Stanca“, studenţii şi masteranzii ajung, practic, să aloce un număr mai mare de ore studiului acestor discipline, aspect care duce la o mai bună perfecţionare a lor, mai ales prin perspectiva activităţilor practice pe care au şansa să le desfăşoare.

I.I.: *Ce metode folosiţi? Expuneri, exerciţii, studii de caz, dezbateri?*

C.C.: Aşa cum bine ştim, cea mai importantă metodă de predare din învăţământul universitar este prelegerea. Ei bine, noi ne folosim de prelegere, dar nu în sensul unui monolog al cadrului didactic, rostit de la catedră, de la distanţă. În tot ceea ce fac colegii mei de la Departamentul de Artă Teatrală se doreşte derularea unui dialog cu studenţii, care, mascat sub semnul prelegerii universitare, devine mult mai ofertant şi mai interesant. Toate activităţile didactice pe care le avem sunt însoţite de o importantă dimensiune practică: de la cursurile de *Management cultural*, unde se fac studii de caz pe instituţii culturale, pe festivaluri ori pe capitale culturale europene, până la cursurile de *Teatrologie*, *Spectacologie* sau *Istoria teatrului (universal/românesc)*, unde colegii mei lucrează întotdeauna pe texte şi le arată studenţilor cartea – ca obiect –, învăţându-i care este rostul acesteia în contextul cultural contemporan. Aşa cum videoproiectorul este esenţial, la fel este şi volumul tipărit, care face parte din „recuzita“ zilnică a profesorului.

I.I.: *În ce constau lucrările de seminar şi aplicaţiile practice?*

C.C.: Nu trebuie să uităm ori să fim descurajaţi de faptul că trăim într-o perioadă „Google“. Nu consider că este ceva rău, ori că ar limita apetitul studenţilor noştri pentru lectură. Cine vrea să citească, va citi; şi aşa va fi întotdeauna. Astfel, lucrările de seminar şi aplicaţiile practice sunt foarte diverse: de la felul în care studenţii învaţă cum să se orienteze într-o mare bibliotecă (şi la Sibiu avem cel puţin două biblioteci foarte bune: Biblioteca ASTRA şi Biblioteca Centrală

Universitară), la cum analizează un proiect cultural sau o instituţie culturală, la munca de documentare. Nu trebuie ignorat faptul că, deoarece sunt membru al *board*-ului care selectează viitoarele capitale culturale europene, pun la dispoziţia studenţilor şi masteranzilor o cantitate uriaşă de materiale, care sunt absolut esenţiale prin informaţia pe care o conţin. Este, din nou, o şansă foarte mare a celor cu care lucrăm. În acelaşi timp, multe ore se desfăşoară „pe teren": colegii mei mai tineri duc studenţii la cele mai importante instituţii culturale din judeţ, unde află tot ceea ce se poate despre modul acestora de funcţionare. La fel se întâmplă şi cu marile festivaluri din Sibiu, dar şi cu restul evenimentelor din oraş (şi nu numai). Departamentul de Artă Teatrală este strâns legat de pulsul comunităţii, ceea ce face ca toate parteneriatele sale să îi implice pe studenţi şi să le ofere posibilitatea de a desfăşura aplicaţii practice în cele mai diverse medii culturale.

I.I.: *Implicarea studenţilor în organizarea Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu presupune doar lipirea de afişe şi însoţirea oaspeţilor? Cam ce tip de responsabilităţi sunt repartizate studenţilor? Cresc aceste responsabilităţi de la un an la altul? Puteţi să evaluaţi, în cazul alocării unor responsabilităţi reduse, competenţele reale ale studenţilor?*

C.C.: Depinde ce înţelegeţi prin responsabilitate... Trebuie să fie foarte clar că atât lipirea de afişe, cât şi însoţirea oaspeţilor, sunt activităţi care necesită o mare doză de responsabilitate. Este o şansă ca ei să înveţe: de la filosofia unui afiş de spectacol, la cum pot să îi confere vizibilitate şi la relaţiile pe care şi le fac... Ştiţi bine, mulţi dintre marii directori de festivaluri sau de teatre au pornit de jos. Sunt mulţi directori de teatre, mari regizori de pe Broadway, care şi-au început cariera de jos, dând cu mătura şi rupând bilete la intrare. Nu ai cum să cunoşti, altfel, structura intimă şi complexă a unei instituţii. Studenţii sunt, toţi, coordonaţi de Lavinia Alexe (care este lector); pe tot parcursul anului universitar, sunt implicaţi în organizarea de evenimente la toate nivelurile: fac asistenţă pe lângă coordonatorii de programe sau sunt responsabili de companii, responsabili de locaţii. Testarea are loc, de fapt, pe tot parcursul anului, iar practica de specialitate este foarte importantă.

I.I.: *Cum îi evaluaţi pe studenţi pentru notele de final de semestru (eseuri, teste-grilă, lucrări practice)? Dar pentru specificul meseriei (teste: creativitate, lucru în echipă; aplicaţii practice etc.)?*

C.C.: În primul rând, trebuie spus că testările pe care le are în vedere Departamentul de Artă Teatrală, atât pe zona de actorie, cât şi pe cea de management cultural, nu au în vedere doar verificarea, la final de semestru, a tot ce s-a învăţat. Ne interesează mai mult ce s-a dobândit, care sunt aptitudinile pe care studenţii şi le-au dezvoltat. Bineînţeles, pedagogia universitară presupune, în acest sens, diferite metode, aşa cum le-aţi enumerat mai înainte... Fie că au de scris un eseu, de completat o grilă sau de făcut o lucrare practică, ceea ce ne interesează este să le auzim studenţilor vocea şi gândurile. De vreo cinci ani deja, s-a schimbat în bine metodologia verificărilor şi notărilor la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, în sensul că fiecare examen trebuie să conţină o componentă orală. Noi făceam asta demult: chiar dacă studentul avea de pregătit un referat, de exemplu, doream să asistăm la o prezentare a sa, din care să aflăm cât poate fi el de spontan, de creativ, cât de bine poate comunica... Munca de echipă este şi ea importantă pentru un viitor manager cultural, aşa că facem tot posibilul să evaluăm orice iniţiativă de acest tip.

I.I.: *Invitaţi şi alţi experţi români sau internaţionali pentru prelegeri (studii de caz) despre instituţiile/organizaţiile/proiectele pe care le conduc?*

C.C.: Prin deschiderea internaţională şi prestigiul pe care le au, Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu şi Teatrul Naţional „Radu Stanca" se bucură an de an de prezenţa multor personalităţi de renume. Dacă timpul le permite, îi invităm pe toţi la un dialog cu studenţii noştri. George Banu, care nu mai are nevoie de nicio prezentare, este cadru didactic asociat al Departamentului de Artă Teatrală, iar cursurile sale sunt, de fapt, nişte conferinţe-dialog, de la care, cu toţii, avem multe de învăţat. Anul trecut, studenţii l-au mai putut avea printre ei pe Jonathan Mills, directorul Festivalului Internaţional de la Edinburgh, care, în ciuda programului său deosebit de încărcat, şi-a găsit timp pentru două workshop-uri cu studenţii, la Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului (CAVAS). Nu în ultimul rând, trebuie amintiţi alţi doi mari prieteni ai Festivalului şi ai şcolii sibiene de teatru şi management cultural: Octavian Saiu şi Valentin Nicolau, pe care îi invităm cu regularitate în faţa studenţilor. Acestora li se adaugă manageri de instituţii culturale şi festivaluri sibiene, care pot să demonstreze impactul local al activităţilor derulate.

I.I.: *În afara evenimentelor culturale care au loc la Sibiu, ce alte exemple/studii de caz (de succes sau nu) din România (sau din străinătate) folosiţi ca material didactic?*

C.C.: Aşa cum am mai spus, toată documentaţia privitoare la selecţia capitalelor culturale europene este la dispoziţia studenţilor şi a masteranzilor. Apoi, studiem programele Uniunii Europene (de exemplu: Creative Europe, Tineret, Erasmus), modele de politici culturale la nivelul Uniunii Europene – fiecare student prezintă câte un model de politică culturală aplicată în diferitele ţări ale Uniunii Europene, posibilităţile de finanţare la nivel naţional şi internaţional. Studenţii participă împreună cu colegii lor de la specializarea Actorie la realizarea proiectelor şi coordonează deplasările la festivalurile naţionale şi internaţionale. De asemenea, ne interesează studiul barometrelor de consum cultural şi proiectele de management ale directorilor de instituţii culturale din ţară şi din străinătate.

I.I.: *Ce repere bibliografice majore indicaţi studenţilor?*

C.C.: Reperele bibliografice importante pe care le indicăm studenţilor noştri sunt lucrări fundamentale din zona managementului cultural şi a artei spectacolului: de la studii clasicizate în domeniu, la ultimele apariţii în peisajul literaturii ştiinţifice de specialitate. Dincolo de enumerarea simplistă a unor titluri, cred că este mai important să discutăm despre filosofia unei bibliografii. Din acest punct de vedere, mi se pare demn de remarcat faptul că, alături de „marea bibliografie" care este recomandată studenţilor, au apărut, în ultimii ani, lucrări ale colegilor mei mai tineri. Resursa umană implicată în procesul de învăţământ s-a specializat şi perfecţionat fără încetare: mulţi dintre foştii noştri studenţi sunt acum asistenţi sau lectori, şi-au finalizat cu brio doctoratele, iar tezele lor au devenit parte importantă a aparatului bibliografic. În acelaşi timp, în ultimii ani, Biblioteca Centrală Universitară achiziţionează titluri importante, la sugestia noastră. Nu trebuie omis nici accesul pe care îl oferă această bibliotecă la cele mai importante baze de date ştiinţifice – un adevărat „zăcământ de aur" pentru literatura ştiinţifică de specialitate. Printr-un singur click, studenţii au acces la ceea ce scriu colegii noştri din alte centre universitare de renume, din Occident, ceea ce reprezintă un instrument redutabil de cercetare ştiinţifică.

I.I.: *Cine predă alături de dumneavoastră, în cadrul acestor două programe?*

C.C.: Cei mai importanţi ar fi Cristian Radu (coordonatorul Programului Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007), Aura Corbeanu (vicepreşedinte UNITER), Noel Witts (de la Leeds Metropolitan University), George Banu (fost preşedinte executiv al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru şi actualul său preşedinte onorific). Acestora li se adaugă o galerie de tineri, care, majoritatea, sunt produse ale şcolii: Lavinia Alexe, Ion M. Tomuş, Diana Nechit, Luminiţa Puiuleţ, Alba Stanciu, Alexandra Pâzgu, Doriana Tăut, Radu Nechit. Realizările lor vorbesc de la sine despre colegii mei...

I.I.: *Cum monitorizaţi şi cum evaluaţi succesul şcolii de management cultural de la Sibiu? Schimbaţi anumite lucruri în funcţie de rezultatul evaluărilor pe care le faceţi?*

C.C.: Suntem mereu preocupaţi de ceea ce înseamnă ecoul muncii noastre, a activităţii pe care o depunem „la catedră“, oriunde ar fi aceasta. Şcoala de management cultural din cadrul Departamentului de Artă Teatrală este evaluată, periodic, ca orice altă structură universitară, de către instituţiile special abilitate – ARACIS, evaluări periodice instituţionale la nivel european (precum cea realizată nu demult de către European University Association), dar şi de către studenţii noştri. Aici, cred eu, este cel mai sensibil punct din acest peisaj al monitorizării, căci studenţii, prin evaluările periodice pe care le fac, sunt cel mai bun barometru a ceea ce facem noi. Nu cred, la fel cum nici colegii mei nu cred, în teoria naivă că, dacă eşti „blând“ în activitatea didactică, atunci vei obţine un punctaj bun la o evaluare realizată de către studenţi. În cele mai multe cazuri, cerem totul de la studenţi, pentru că şi noi le oferim totul.

I.I.: *Câţi studenţi au urmat în timp programele de management cultural de la Sibiu?*

C.C.: În cei zece ani de când există şcoala de management cultural de la Departamentul de Artă Teatrală, am avut, cu totul, aproximativ 150 studenţi la studiile de licenţă şi aproximativ 70 de studenţi la masterat.

I.I.: *Unde îşi găsesc locul absolvenţii acestor două programe de studii? În ţară, în străinătate, în mediul public/privat? Puteţi să ne oferiţi câteva exemple de succes (absolvenţi care au avut norocul să aplice ce au învăţat la Sibiu şi au făcut/ fac carieră în domeniu)?*

C.C.: Programele de studii de care vorbim pregătesc specialişti pentru instituţiile culturale de Stat, asociaţii sau fundaţii culturale, festivaluri... În timp, mulţi dintre absolvenţii noştri şi-au înfiinţat ei înşişi asociaţii sau fundaţii şi desfăşoară proiecte culturale. Un bun exemplu de succes ar fi Departamentul de marketing al Teatrului Naţional „Radu Stanca“ din Sibiu, unde avem şapte absolvenţi, dar şi două persoane care studiază chiar acum Teatrologie – Management cultural, ca a doua facultate...

I.I.: *Mai publicaţi „Jurnalul Român de Management Cultural“?*

C.C.: Chiar acum (noiembrie 2013) se lucrează la două numere noi ale *Jurnalului Român de Management Cultural*, centrate pe legislaţia europeană în domeniul culturii şi pe exemple de succes ale capitalelor culturale europene.

A consemnat **Irina IONESCU**

Foto: Roland Váczi

Echipa spectacolului la aplauze

Interviu pe mai multe voci

Mirela Sandu: *Cum a început proiectul* ***Parallel*** *şi a cui a fost ideea?*

Ferenc Sinkó: Eram la un pahar de vin cu Kata la Fabrica de Pensule, după premiera unui spectacol la care lucraserăm împreună. Kata avea un machiaj extrem şi uitându-mă la ea, am întrebat-o dacă nu ar vrea să facem un spectacol împreună. Îi promiteam ei, încercând în acelaşi timp să mă stimulez şi pe mine. I-am propus să apară pe scenă, că tot nu avusese încă ocazia, într-un *one-woman-show* despre ea şi lumea ei, aşa cum arată şi gândeşte ea. A fost o perioadă de câteva luni în care ne-am întâlnit cu regularitate, am povestit, am încercat diverse lucruri. Apoi am abandonat proiectul din lipsă de finanţare.

kata bodoki-halmen: Prima oară am vorbit despre proiect în decembrie 2012, iar la începutul lui 2013 ne-am întâlnit să vorbim. Am abandonat în martie, când au apărut rezultatele de la AFCN.

F.S: În vară, Miki Branişte de la Colectiv A a propus GroundFloor Group-ului şi implicit mie să fac un spectacol în colaborare cu un artist vizual pentru ediţia 2013 a Festivalului Temps d'Images. În primă fază trebuia să fie cineva din străinătate, apoi cineva din Cluj sau Bucureşti. Am avut câteva întâlniri cu un artist vizual din Cluj, dar cum s-a apropiat Festivalul, el şi-a dat seama că nu va avea timp să continue proiectul. Timpul mă presa în acelaşi timp şi pe mine, şi mi-a venit ideea să continui proiectul început cu şi despre Kata, dar aducând-o pe Lucia Mărneanu în schemă, care mi-a fost studentă şi care îmi apărea pe retină de foarte multe ori în perioada când lucram cu Kata. Experienţa şi personalitatea ei erau complementare

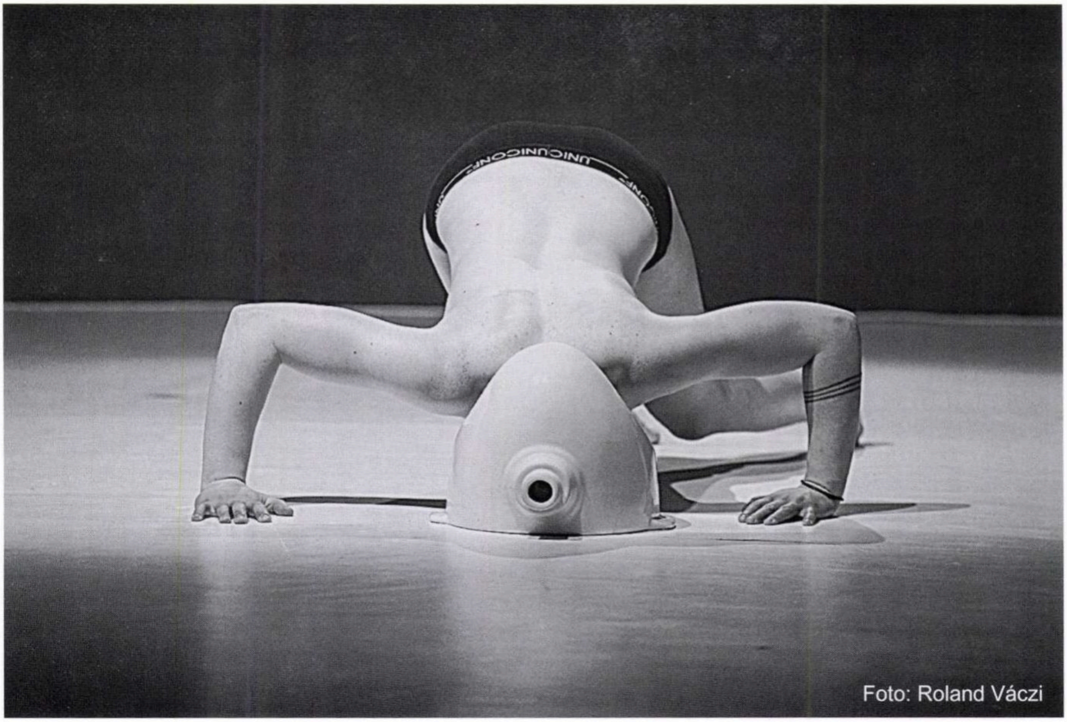


Foto: Roland Váczi

cu ceea ce reprezenta Kata. Şi am sunat-o pe Leta cu care lucrasem când şi-a dat licenţa. De fapt, am mers la sigur, mi-am sunat prietenii.

Leta Popescu: Fero ne-a sunat pe toate trei şi ne-a spus că facem un spectacol care se numeşte *Parallel.* Când ne-am întâlnit toţi patru pentru prima oară exista deja un titlu, sinopsisul şi o prezentare în broşura Festivalului.

F.S: O prezentare vagă, poetică, doar un punct de pornire... Echipa s-a completat cu danaga, cu care nu am mai lucrat, dar îl ştiam din fabrică.

M.S.: *Cum a fost pentru tine, Kata, acea perioadă de început în care ai vorbit foarte mult cu Fero? Te-a surprins propunerea lui?*

k.b.h.: M-am bucurat. Treceam printr-o perioadă foarte proastă şi a funcţionat ca o motivaţie. M-a ajutat să mă concentrez şi m-a determinat să rămân în Cluj. În anul 2012 am fost în Belgia la un festival şi nu voiam să mă întorc în ţară. Nu ştiam ce aş putea să fac aici. Am revenit pentru un proiect pe care l-am avut cu Diana Dragoş. După ce s-a terminat, nu ştiam ce am să fac: să plec în Belgia sau să mă întorc acasă la părinţi. Am lucruri pe care simt nevoia să le spun, dar mi-e frică şi mă autocenzurez. E dificil. Dacă tot timpul reflectezi doar la tine şi nu vorbeşti cu nimeni, foarte multe lucruri rămân doar în mintea ta. Propunerea lui Fero a fost ca o salvare.

M.S.: *Ţi-a fost uşor să te deschizi?*

k.b.h.: La început nu mă simţeam aşa de confortabil în exerciţiile de improvizaţie. Din martie când s-au întrerupt repetiţiile până în octombrie a trecut ceva timp în care m-am eliberat şi am început să fiu mai sigură pe mine. M-am bucurat că am reluat proiectul. M-a ajutat faptul că nu eram singură pe scenă, ci împreună cu Lucia. Ştiu că mă pot baza pe ea, dar în acelaşi timp, trebuie să fac bine şi să ţin pasul cu ce se întâmplă pe scenă. Cu Lucia şi Leta lucrasem şi la *Livada de vişini* kata bodoki-halmen și Lucia MĂRNEANU

Foto: Roland Váczi

de A.P. Cehov, în cadrul unui workshop susţinut de Bronwyn Tweddle din Noua Zeelandă la facultate. Ne-am mai întâlnit şi la Trans Contact[1]. De aceea, nu a fost atât de complicat să mă simt liberă în prezenţa lor. Apoi, Leta are un fel de a fi dintr-o bucată care m-a ajutat să fiu mai relaxată. Te simţi confortabil atunci când îţi sunt acceptate nebuniile.

M.S.: *Privind în urmă tot procesul acesta, îţi pare bine că l-ai parcurs? Te-a ajutat?*

k.b.h.: M-a ajutat să aflu de ce sunt în Cluj şi de ce fac un efort suplimentar. Pentru a putea rămâne în continuare în oraş şi pentru a face acest spectacol a trebuit să lucrez în două locuri în paralel. Chiar şi atunci când am aflat că nu am primit finanţarea, proiectul a rămas în continuare acolo, undeva şi asta m-a ajutat mult. Iar după ce am început să lucrăm la spectacol din nou, m-am bucurat că pot mă simt liberă pe scenă. Când eram în clasa a IV-a şi aveam examen la fluier, tremuram din toate încheieturile. Acum mă simt mult mai relaxată şi nu prea mă mai interesează ce cred oamenii despre ceea ce fac.

M.S.: *Ce a însemnat pentru tine, Leta, propunerea lui Fero de a face împreună un spectacol?*

L.P.: Fero m-a sunat şi mi-a propus foarte timid să lucrăm împreună. De fapt, mi-a zis că are nevoie de ajutor. Asta am şi făcut tot timpul, l-am ajutat, prin prezenţa mea, în lucrul la scenă şi în spatele ei. M-am bucurat enorm că are nevoie de mine. La lucru eram şi sunt în continuare persoana cu care se consultă. Fero a venit cu tot conceptul. Eu doar îi spuneam ce cred şi dacă se potriveşte sau nu. Am contribuit mai mult la scrierea textului. Acolo el dădea verdictul, iar eu veneam cu

---

[1] Festival Internaţional de Contact Improvisation, organizat anual la Cluj-Napoca de către GroundFloor Group.

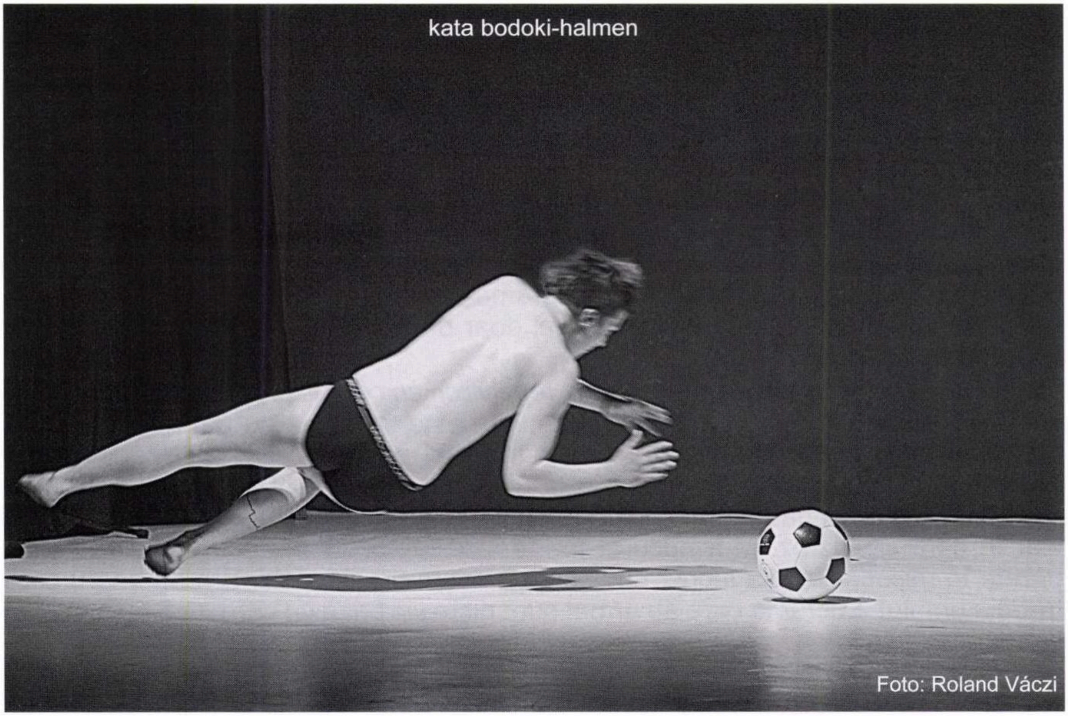


Foto: Roland Váczi

propunerile. Mi se pare cea mai savuroasă comunicare. Acum e puţin straniu pentru că eu îmi iau nişte lauri pe care i-i dedic tot timpul lui Fero.

M.S.: *În ce fel vă completaţi?*

L.P.: Cred că eu sunt mai tranşantă.

F.S.: Aveam nevoie lângă mine de un om puţin mai ordonat decât mine, mai cu picioarele pe pământ. O persoană cu care mă pot consulta. E bine să ai *feedback* tot timpul şi să poţi cere părerea unor oameni în care ai încredere. Cred că succesul acestui proiect a fost dat de alegerea echipei. S-au adunat nişte energii complementare fără de care nu s-ar fi ajuns aici. Dacă toată lumea îşi dă silinţa şi dă tot ce are mai bun, atunci n-ai cum să deraiezi. Faptul că eu am avut ideea sau iniţiativa este doar începutul. După aceea s-au întâmplat o grămadă de lucruri şi e inutil să delimitezi cine ce a făcut.

L.P.: Cred că ne-am completat şi ne-am întâlnit atunci când era vorba de mesajul spectacolului. Lucrul acesta m-a bucurat foarte mult. Niciodată nu a tras unul dintre noi într-o parte sau în alta. Amândoi am fost tot timpul de acord la nivel de nuanţe. Am fost de acord şi în ceea ce priveşte militantismul. Am căzut de acord că nu ştim prea multe despre subiectul acesta şi că nu vrem să transmitem niciun mesaj. Este un spectacol despre ele două şi le-am lăsat pe fete să vorbească.

M.S.: *Lucia, ce a însemnat pentru tine intrarea în acest proiect? Terminaseşi de puţină vreme facultatea…*

Lucia Mărneanu: Am terminat facultatea în luna iunie şi planul meu era să plec din Cluj, să văd cum mă pot descurca singură. Mi-am făcut bagajele să plec la Petroşani, unde este pepiniera multor actorii debutanţi din Cluj.

L.P.: E aşa: termini facultatea în iunie, te duci la preselecţie la Gala HOP, o pici şi apoi te duci la Petroşani.

L.M.: La Petroşani m-au angajat, şi, cu o zi înainte să ajung, mi-au spus că nu mai lucrez acolo. Am venit înapoi la Cluj şi m-am întâlnit cu Fero. Am intrat în proiect şi pentru că nu aveam în cap foarte clar ce vreau să fac sau cum am să fac actorie. Am văzut în ei nişte oameni care vor să facă un proiect cu cineva în care au încredere.

L.P.: Prezentarea a fost ceva de genul: vrem să facem un spectacol în trei săptămâni, nu ştim ce o să iasă, dar din echipă fac parte Fero, Leta şi Kata. Rău nu are cum să iasă, nu pentru că suntem nişte genii, ci pentru că suntem prieteni, ne ştim şi suntem atenţi unii la alţii. Era şi un fel de experiment: să lucrăm împreună şi să vedem ce iese. Eu cred în continuare că spectacolul a ieşit bine pentru că nimeni nu a pornit cu intenţia de a dărâma munţii.

F.S.: Nu aveam nimic de pierdut, ci doar de câştigat. Întâlnirea era cea mai importantă.

M.S.: *Gândindu-te la toată perioada repetiţiilor, cu ce ai ieşit din experienţa asta?*

L.M.: Primul lucru care îmi vine în minte este faptul că nu am apucat să mă întristez foarte tare după povestea cu Teatrul din Petroşani, ci m-am băgat imediat în ceva care mă solicita nu neapărat la nivel actoricesc, cât personal. Asta mi-a prins foarte bine pentru că de felul meu sunt mai haotică şi am nevoie de un cadru clar în care să lucrez. M-a bucurat foarte tare faptul că am ştiut că o să fie un perete în mijloc, că o să lucrez cu Kata, că avem un sinopsis. Era un cadru care trebuia umplut. Lucrurile care au urmat sunt nişte surprize cu care încă nu ştiu cum să mă obişnuiesc.

M.S.: *Ce înseamnă pentru tine această nominalizare UNITER?*

L.M.: Chiar dacă vom fi premiate sau nu, cred că trebuie să îi menţionăm de fiecare dată pe oamenii care au lucrat la acest proiect. Când am intrat la actorie, deşi aveam multe probleme pentru un actor: un soi de timiditate, o dicţie nu foarte bună, fără o relaxare constantă, mi-a prins foarte bine faptul că am intrat prima, deşi ştiu că erau mulţi alţii care ar fi putut ocupa locul acela. O validare din start mă ţine mai departe pe traseu. Pentru mine, toată această experienţă cu *Parallel* mă face să cred că lucrurile pot funcţiona bine într-un anumit context. Dacă nu îmi iese şmecheria cu teatrul, măcar am o dovadă că se poate face un lucru de calitate, cu oameni de încredere.

M.S.: *Unora le e greu să înţeleagă termenul de regie colectivă. La ce trebuie să renunţi ca persoană pentru a putea lucra cu un alt regizor?*

F.S.: Din păcate, la această întrebare nu pot să dau un răspuns pentru că nu îmi amintesc să fi avut probleme în sensul de a renunţa la ceva. Eram într-o zonă în care niciunul dintre noi nu se simţea sigur. Ne sprijineam unul pe celălalt şi înaintam împreună. Nu a trebuit să renunţ la o idee sau dacă am făcut-o a fost cu o uşurinţă care nu mi-a afectat egoul. Leta a fost ca un beculeţ roşu care mă făcea să am grijă la nuanţe. La fel şi eu pentru ea. Lucrurile s-au legat atât de fin, încât nu cred că am avut momente de criză în care să trebuiască să ne reglăm poziţiile. Pentru mine, lucrul alături de ea a fost o chestiune de încredere.

L.M.: A fost o colaborare necondiţionată, dezinteresată.

F.S.: Abia după ecoul pe care spectacolul l-a avut, oamenii au început să ne întrebe cum s-a întâmplat această regie colectivă, cine a scris textul etc. La text, de exemplu, am contribuit stabilind când să fie spusă o anumită glumă, tăind ce era în plus. A fost mai mult un proces de editare care presupune o privire de ansamblu.

L.P.: Ne-a fost greu să spunem cine cu ce a contribuit chiar din momentul în care a trebuit să facem afişul. Lucrând fără să ne gândim la ce poziţie ocupă fiecare, atunci ne-am lovit pentru prima oară de această întrebare. În ceea ce priveşte regia colectivă, nici eu nu am renunţat la mari lucruri. Mai ales în contextul în care jumătate din spectacol este de mişcare. Este foarte clar că Fero este făcătorul, iar eu am venit cu ce sunt eu şi să îmi dau cu părerea despre un anumit moment. Eram proaspăt ieşită din facultate, iar când a zis, hai să lucrăm împreună, poziţia mea era de debutantă, el fiind la al patrulea spectacol propriu. După această regie colectivă, când m-am reapucat de regia pe piedestal, m-am simţit puţin descoperită. Simţeam că nu am pe cine să mă sprijin. Am lucrat la un one-man-show. Actorul cu care lucram era absolut diferit de Lucia şi Kata, cu un alt stil de lucru, şi aştepta să îi spun ce să facă. Îmi tot venea să îl întreb: lui cum i se pare? În cele din urmă, am renunţat la acest proiect, mi-am făcut o altă echipă şi l-am chemat pe Fero să îşi dea cu părerea. La *Parallel* totul a fost nou, absolut plăcut, dar mi-am dat seama că este aşa abia după ce m-am trezit de una singură. Nu mai cred în regizorul „stâlpul spectacolului". Poate să fie cel care vine cu conceptul, aşa cum a fost Fero, dar prefer lucrul în echipă.

F.S.: Consultarea îmi place foarte mult. Să mi se pună întrebări, prietenii să o facă, dar să ştiu că întrebarea este una valabilă şi spre binele meu. Asta mă ajută să reformulez ideea de mai multe ori. Îl convingi pe celălalt şi te autoconvingi că direcţia pe care ai luat-o este una bună. Dacă primeşti o confirmare, ca şi la Lucia, ea te ajută să mergi înainte.

L.P.: Cam aşa aş vrea eu să lucrez. Poate că munca aceasta colectivă reprezintă noua eră. Unde regizorul nu mai are statutul din secolul XX. Dacă nu exista Fero, eu nu m-aş fi consultat cu nimeni în proiectul la care lucrez acum. Sistemul mă învaţă să fiu „the boss" şi să iau singură deciziile. Asta învăţăm la şcoală. Poate că noua eră începe atunci când ne dăm seama că este mai bine să te consulţi cu ceilalţi, atunci când începem să renunţăm la regizorul atotştiutor.

F.S.: Nu ştiu dacă este vorba de o nouă metodă sau de o eră nouă, dar mi se pare un lucru firesc. Vrem acelaşi lucru, vrem să ajungem undeva. Am lucrat de dragul de a lucra şi de a fi împreună. Toate ecourile de după nu au făcut decât să ne liniştească şi să ne bucure că şi publicul gândeşte asemeni nouă. Când am terminat, ne-am zis că avem un lucru care ne place şi de care suntem mulţumiţi, vedem ce va fi mai departe. Este un spectacol care nu poate fi jucat de altcineva, este gândit special pentru Lucia şi Kata. Chiar şi muzica este aparte. Nu putem renunţa la nimic pentru că nu va mai fi acelaşi spectacol.

M.S.: *Apropo de repetiţii, cum a fost pentru tine, Kata, întreg procesul?*

k.b.h.: Partea de mişcare a fost pentru mine ca un joc. Erau propuneri, idei iar noi trebuia să încercăm să facem ceva. Nu mi-a plăcut întotdeauna de ceea ce mi-a ieşit pentru că uneori înţelegeam altceva. De exemplu, atunci când am avut ca temă problema sânilor eu, din start, mi i-am legat şi nu prea m-am jucat cu ei.

L.P.: A fost o improvizaţie de o oră în care Lucia se tot juca cu sânii, iar Kata şi i-a legat şi gata.

k.b.h.: Mă bucur că până la urmă a ieşit ceva mişcare. Pentru mine partea de început, cea cu ora de fitness, este mai mult *guerrilla fitness* decât mişcare artistică. Dacă aş face timp de o oră acel lucru aş zice că este *performance*.

M.S.: *Cum ai ajuns să cânţi?*

k.b.h.: Când am vorbit cu Fero despre un *one-women-show*, i-am cântat o piesă de-a mea care este primul cântec din spectacol. Mi-a spus că vom folosi acea melodie şi să mai compun câteva. În timpul repetiţiilor mi-a dat şi un fel de temă, spunându-mi în ce zonă să mă duc şi despre ce să fie vorba. Aşa s-a născut al doilea cântec. Îmi este mult mai uşor să mă exprim în engleză, cunosc oarecum limba şi nu mi-e frică să improvizez. Pentru mine, limbile sunt asemeni unui sunet kata bodoki-halmen

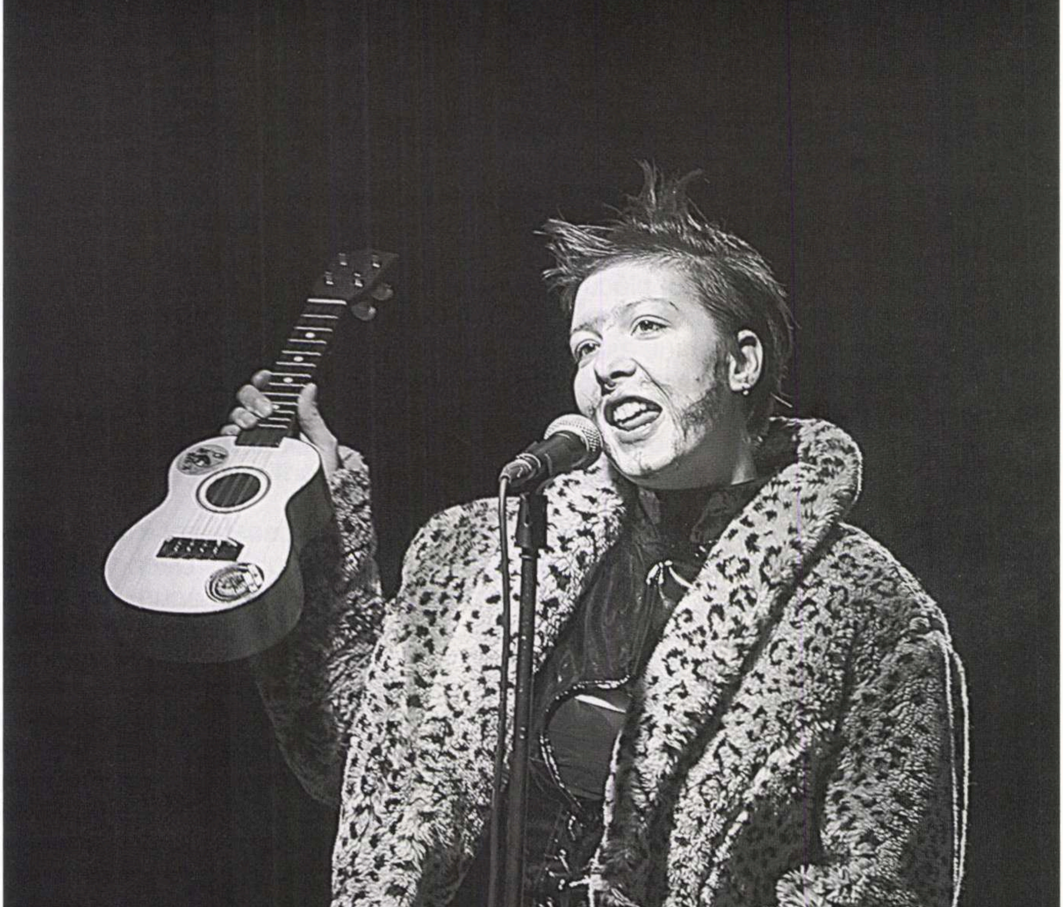


Foto: Roland Váczi

Lucia MĂRNEANU

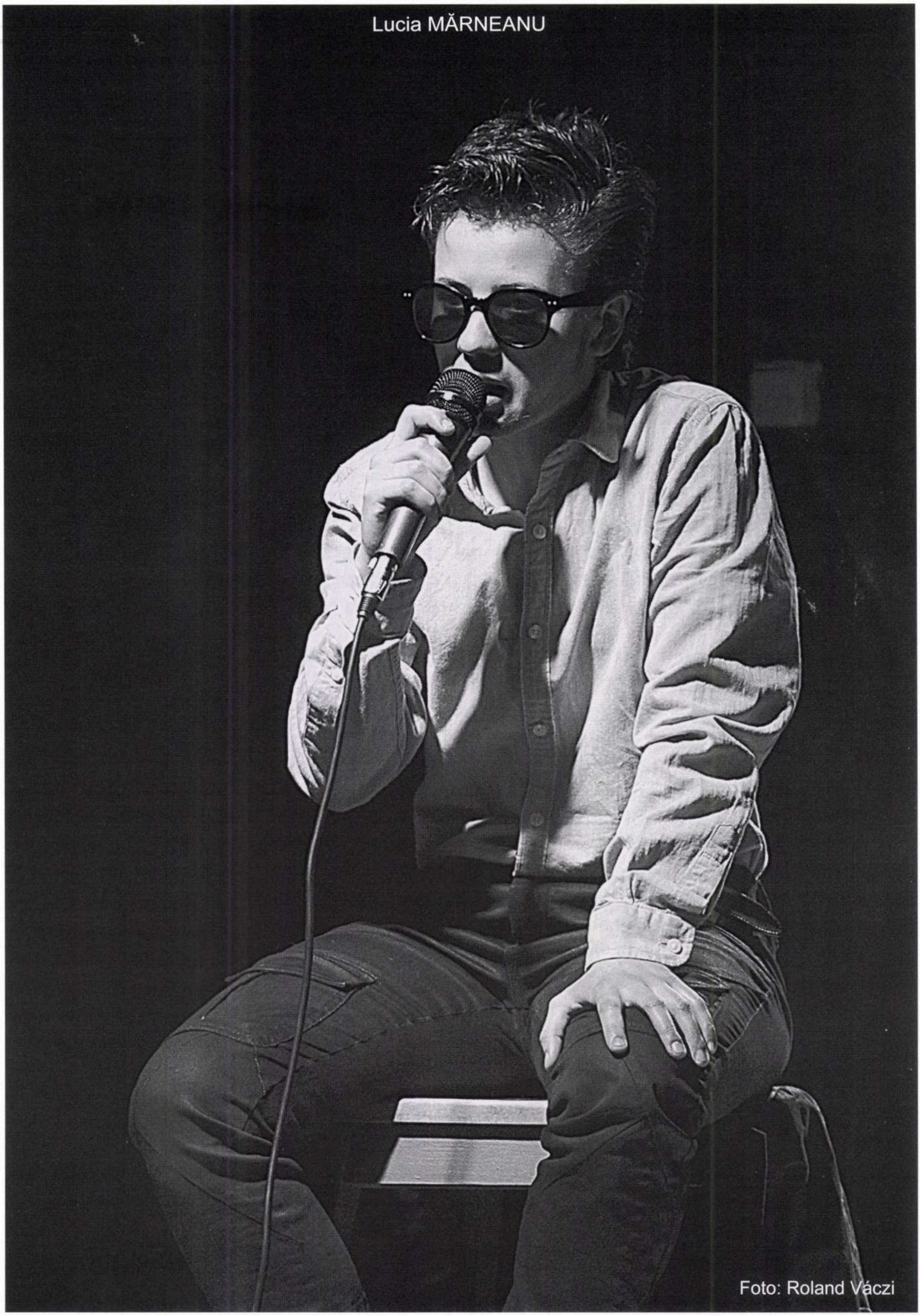


Foto: Roland Váczi

sau unei muzici cu care te poţi juca. De aceea îmi place foarte mult accentul britanic sau irish. Ceea ce folosesc în spectacol este un mix de accente, foarte muzical pentru mine. Pe tot parcursul repetiţiilor m-am simţit foarte „safe". A trebuit să am încredere în oameni şi ei să aibă încredere în mine. A fost ca un sprijin pe care l-am primit, dar şi un loc unde m-am eliberat şi mi-a fost bine. Am simţit că aş putea să fac orice, să sar pe geam sau orice altceva pentru că eram în siguranţă. Iar acesta este un sentiment foarte bun. M-am simţit acasă.

M.S.: *Pentru tine, Lucia, cum au fost repetiţiile?*

L.M.: Am avut şi eu acelaşi sentiment de siguranţă, dar cred că este o diferenţă între mine şi Kata în sensul că mi s-a cerut să fac nişte lucruri pe care în trei ani de facultate nu le-am învăţat. Acolo am lucrat mult pe psihologia personajului, pe intenţie, pe sensul fiecărei fraze etc. Apoi, am o personalitate foarte analitică. În cazul *Parallel* a trebuit să renunţ la acest gen de abordare şi să de-psihologizez tot procesul. Mai ales pentru că, în mare parte, este vorba de mişcare. Fero mi-a fost profesor şi am mai lucrat cu el, dar aici, cu tema şi subiectul acesta, totul a devenit mai dificil.

M.S.: *Ca tehnică de actorie, ce este diferit în modul de abordare al personajului?*

L.M.: Am construit un personaj şi, la fiecare reprezentaţie, încerc să îmi reamintesc că nu este vorba de un personaj sută la sută, iar graniţa dintre ficţiune şi realitate este ceva mai subtilă. Aici totul este foarte diluat, pornind de la personaj până la ceea ce face fiecare din echipă. Mi-a fost destul de greu să îngurgitez acest tip de a lucra, dar ca experienţă este o direcţie pe care de acum încolo aş miza un pic mai mult. Dacă aş deveni performer, aş încerca să renunţ la personaje.

M.S.: *Ce te faci dacă mâine ţi se dă să joci un mare rol din teatrul universal? Ti-ar fi greu?*

L.M.: Nu cred că mi-ar fi greu. Nu vreau să zic că mi s-a schimbat viaţa, că de acum încolo totul va fi diferit sau că o direcţie este mai bună decât cealaltă. Există o aşa mare diversitate de formule teatrale şi aşa o mare diversitate de publicuri, de niveluri de cultură, încât e loc pentru toţi. Prin *Parallel* am avut şansa de a vedea cam cum ar arăta un alt soi de actorie. E bine să le vezi pe amândouă, iar dacă te simţi în stare să le faci pe amândouă, să le faci. De fapt, mă simt mult mai confortabil în personaje. Cred că fiecare actor care vrea un pic mai mult de la el, nu de la public, ar fi bine să treacă măcar o dată în meseria lui printr-un exerciţiu de expunere mai acută. Este vorba de zona în care te simţi *safe*, de oamenii în care ai încredere, de ce ţi se potriveşte şi nu neapărat de ce îţi propune sistemul teatral. Până la urmă important este să îţi găseşti locul.

M.S.: *Aţi vorbit cu toţii de încredere. Cât de importantă este atunci când porneşti la un astfel de proiect?*

F.S.: Este un punct de pornire obligatoriu. După părerea mea, menirea unui regizor este, în primul rând, să acorde această încredere şi după aceea să o primească de la ceilalţi. Se lucrează foarte mult din inerţie şi din ierarhie. Deschiderea ar trebui să vină din partea fiecăruia şi să pornim cu toţii în aceeaşi direcţie. În general, se pierde foarte mult timp cu vanitatea, cu încăpăţânarea de a-l convinge pe celălalt, cu minciuna sau cu tot felul de strategii. Este o energie consumată şi timp pierdut în detrimentul creaţiei. O comunicare mai liberă, mai umană ar fi mai utilă, nu doar o raportare ierarhică regizor–actor sau actor–coregraf. Aceste graniţe încep să se şteargă când oamenii comunică.

L.M.: Vorbeam cu Leta de faptul că este acum o tendinţă de a da tuturor şansa de a se exprima, un teatru în care nu mai există roluri, totu-i roz şi ne iubim cu toţii. Evident că încrederea este esenţială, la fel şi ştergerea graniţelor dintre

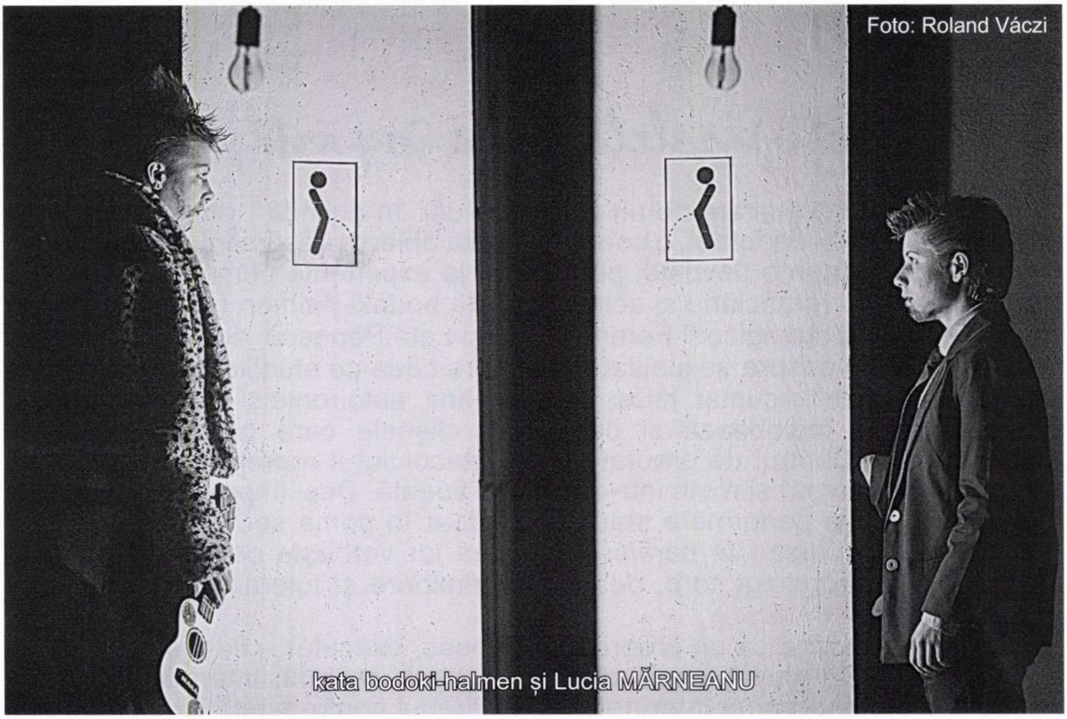


Foto: Roland Váczi

kata bodoki-halmen și Lucia MĂRNEANU

roluri, dar cu condiţia ca oamenii aceia să vrea cu toţii să ajungă la acelaşi lucru. Este vorba de o doză de profesionalism şi de o ţintă comună.

k.b.h: Pentru mine este foarte importantă încrederea în oameni. Dacă nu am încredere în partenerul meu ca om, atunci nu pot lucra. Nu pot să îi dau încrederea mea, profesional vorbind, pentru că nu mă consider încă o profesionistă. De aceea, am nevoie de omul din el. Mi-e foarte greu să am încredere în oameni şi să le zic lucruri, deşi uneori mi se întâmplă să vorbesc mult despre mine. O fac pentru a le vedea reacţiile sau din slăbiciune. Povestesc lucruri şi apoi îmi pare rău, deşi cred că pe oameni nu îi interesează aşa de mult – cum credem noi – viaţa celorlalţi. Am nevoie de încrederea în partenerul meu ca om şi ca artist, lucru de care în *Parallel* am avut parte.

L.P.: Aş face o delimitare – se întâmplă în această perioadă o înflorire a teatrelor independente şi s-au format câteva echipe. Siguranţa de care vorbim cred că nu poate fi valabilă decât într-un context de acest fel, cu un spaţiu într-o zonă independentă şi cu graniţele care se şterg. Dacă vorbim de un teatru de stat, acolo lucrurile sunt îngrozitor de şubrede. Siguranţa este dată de numele regizorului, ceea ce este absolut firesc. Nu poţi să propui unei distribuţii de zece oameni să fie relaxată şi să stea la discuţii după repetiţii. Cu oamenii apropiaţi poţi face asta, dar dacă merg să montez la un teatru unde nu cunosc pe nimeni trebuie să îmi acord masca aceasta de regizor ca să pot să ţin distribuţia în frâu. Nu cred că pot să ies cu ei la cafea şi să discut despre mine şi viaţa personală. Asta s-ar putea întâmpla doar într-o lume ideală în care cu toţii păstrează o oarecare distanţă. Dar oamenii sunt în aşa fel făcuţi, încât în momentul în care le arăţi puţin din sensibilitatea ta devii vulnerabil şi încep să îşi tragă energia de la tine. Pe când, în proiectul nostru siguranţa a fost una frumoasă, cărnoasă.

A consemnat Mirela SANDU

Mirela SANDU

Vieţi paralele, crize împărtăşite

Două spaţii delimitate de un zid, două uşi „în oglindă", două pisoare, un scaun, două mingi de fotbal, o coardă, câteva obiecte vestimentare. Două protagoniste care spun o poveste, pornind de la experienţe personale: ***Parallel***. Lucia Mărneanu (graficiană şi actriţă) şi kata bodoki-halmen (studii de teatrologie), împreună cu regizorii Ferenc Sinkó şi Leta Popescu, au hotărât să facă un performance despre sexualitate şi despre ceea ce studiile *gender* ar numi „identitate de gen". Asumat, tăios, dar şi cu haz, autoironie şi poezie, discursul lor performativ înglobează şi depăşeşte clişeele care pândesc adeseori această temă. Centrul de greutate al spectacolului îl reprezintă textul foarte bine scris (în echipă) şi rostit într-o engleză fluentă. Deşi împreună pe aceeaşi scenă, cele două performere stau alături doar în prima secvenţă, pentru ca, mai apoi, să evolueze *în paralel*. Povestea lor vorbeşte despre acceptarea sexualităţii, a propriului corp, despre discriminare şi toleranţă, dar mai ales despre iubire.

Acţiunea începe ca un program de fitness, executat – în avanscenă – la început cumva în glumă, apoi tot mai solicitant, delirant, interminabil, parcă pentru a testa anduranţa interpretelor, de dragul conformităţii cu standardele culturale despre corp („corpul în formă"). În cea de-a doua secvenţă, Lucia Mărneanu şi kata bodoki-halmen se despart, pentru a se lansa simultan, prin intermediul corpurilor, într-un complicat joc al transferurilor feminin–masculin, fie reprimând cu brutalitate (Lucia), fie ignorând pur şi simplu atributele propriei feminităţi (kata). Ceea ce vedem în scenă nu este nici teatru, nici dans, ci o formă de expresivitate şi de interiorizare aparte. Este absolut dezarmantă dezinvoltura cu care îşi explorează corpul, tatonând diferenţele de gen şi practicile culturale asociate celuilalt sex (vezi pisoarul, mingea de fotbal). Un halou de melancolie pare să însoţească acest timp al reprezentaţiei, rezervat exclusiv căutării de sine.

Partea a treia impune un alt registru, odată cu schimbul de spaţii şi de roluri, fapt subliniat de utilizarea microfoanelor. Lucia Mărneanu se „travesteşte" într-un elegant *businessman* misogin şi homofob, posesor al unui impresionant repertoriu de bancuri, debitat pe un ton sarcastic, în timp ce kata bodoki-halmen se transformă într-un travestit extravertit, care analizează „din interior" statutul celor „inacceptabili". Ţinta discursurilor performate în paralel este o critică a reprezentării identităţilor de gen, alternând perspectivele (familial-social vs. intimitate, discriminare vs. asumare), pentru ca, în cele din urmă, „măştile" să cadă şi fiecare să se expună, poetic, în toată vulnerabilitatea sa, aşa cum sugerează şi rugăciunea eretică a Luciei către „Tatăl nostru care eşti în ceruri, Mama noastră care eşti în bucătărie." Pentru a încheia fulminant cu replica „Tată, trăiesc pentru iubire".

Spectacolul *Parallel*, produs de „GroundFloor Group" şi de „ColectivA" la Fabrica de Pensule din Cluj, trebuie văzut pentru punerea în scenă inteligentă, sinceră şi încărcată de emoţie a unor teme prea puţin familiare scenei româneşti. Dar nu numai pentru atât.

Foto: Biró István

Loránd FARKAS:

„Dacă te simţi liber pe scenă, poţi să faci orice”

Loránd Farkas este actor al Teatrului Maghiar de Stat, Cluj-Napoca, din anul 2007. De atunci, a lucrat cu regizori precum Silviu Purcărete, Gábor Tompa, Attila Keresztes, Mihai Măniuţiu, Robert Raponja, Viktor Bodó şi alţii. Este solist în formaţia actorilor, „Loose Neckties Society". În timpul facultăţii, după ce a văzut spectacolul *Faust* de Marlowe, regizat de Mihai Măniuţiu, a decis că vrea să fie actor la Teatrul Maghiar de Stat şi nicăieri în altă parte. Am stat de vorbă despre teatru, muzică, familie şi despre ce înseamnă munca de echipă la unul dintre cele mai importante teatre din România.

Mirela Sandu: *Înainte de a da la Teatru, ai fost la Facultatea de Arhitectură din Bucureşti. Ce te-a determinat să faci această alegere?*

Loránd Farkas: În liceu, aveam un prieten al cărui tată era arhitect. L-am văzut cum proiectează; îmi plăceau planşele lui. Nu părea să fie muncă de birou, ci, mai degrabă, de artist. Asta m-a făcut să mă hotărăsc să dau la Arhitectură. Am luat ore suplimentare de desen tehnic şi m-am pregătit intens la matematică. Am dat examen la Oradea, Cluj şi Bucureşti. Am intrat la Oradea, am picat la Cluj, iar la Bucureşti am luat la Urbanism. La Facultatea din Bucureşti am studiat timp de doi ani, dar, încă de la început, am simţit că nu era meseria potrivită pentru mine. Mi-am dat seama că nu mă pot ridica la rangul de artist arhitect. Cu toate acestea, am rămas cu plăcerea de a privi clădiri şi construcţii. Apoi, mi-am amintit că am făcut teatru în liceu şi m-am gândit că poate sunt mai potrivit pentru actorie. Acelaşi prieten din liceu ajunsese între timp regizor. El m-a ajutat să mă pregătesc pentru examenul la Facultatea de Teatru din Cluj, unde am intrat primul. Asta se întâmpla în anul 2003...

M.S.: *La actorie te-ai adaptat repede?*

L.F.: Da. Eram zece în clasă, iar pe şase dintre ei îi cunoşteam deja. M-am simţit din prima clipă foarte bine cu ei. Mai degrabă părinţii mei nu erau mulţumiţi cu faptul că am ales actoria; dar cu timpul s-au liniştit.

M.S.: *Spuneai că ai stat doi ani în Bucureşti. Cum ai perceput oraşul?*

L.F.: La început, deşi amândoi părinţii mei terminaseră facultatea acolo, îmi era foarte frică de Capitală. Mi-au povestit multe despre oraş. Cu toate acestea, când pleci dintr-un oraş mic în marele Bucureşti, te simţi asemeni unui pitic; şi eu nu reuşeam să-mi găsesc locul. Am stat la cămin şi m-am împrietenit cu un băiat din Buzău; ne duceam la cârciumi, chefuri... Ne era bine.

M.S.: *Care este impresia cea mai puternică pe care o ai din Bucureşti?*

L.F.: Când am ajuns la Bucureşti, mulţi dintre cei din jur foloseau cuvântul „nasol". Am început, desigur, să îl folosesc şi eu. Când vedeam pe stradă o fată le ziceam celorlalţi „ce nasol arată fata asta!", crezând că înseamnă ceva frumos. Se uitau cu toţii la mine şi nu înţelegeam care e problema. După aia m-am lămurit şi nu am mai folosit prea des acest cuvânt. Au fost tot felul de întâmplări, dar niciuna care să mă marcheze.

M.S.: *Aminteai de părinţii tăi. Ai fraţi, surori?*

L.F.: Da, am un frate care este în anul trei la Chinetoterapie, aici, la Cluj. Părinţii sunt profesori: tatăl de Educaţie fizică, iar mama de Fizică. Suntem o familie normală.

M.S.: *Ai fost un copil cuminte?*

L.F.: Am făcut lucruri pe care nu trebuia să le fac, dar în general nu am avut prea mari probleme cu părinţii, şi nici ei cu mine.

M.S.: *Vin la spectacolele în care joci?*

F.L.: Da, întotdeauna. Tata e mai critic, dar pentru mama totul este extraordinar.

M.S.: *Cum s-a dezvoltat relaţia ta cu muzica?*

L.F.: În copilărie eram mereu în centrul atenţiei, cântam foarte mult. Am primit de ziua mea o vioară de la părinţi, iar clasele primare le-am făcut la şcoala de muzică. Am studiat vioara, dar a fost un chin pentru mine. Nu-mi plăcea să exersez. În clasa a treia am picat examenul şi anul următor nu m-am mai dus. Lucru care m-a bucurat foarte mult. În liceu, împreună cu colegii, am înfiinţat o formaţie. Am continuat să cântăm cu trupa şi în timpul facultăţii. Unul dintre concerte a fost la Bucureşti. Muzica a fost mereu prezentă în jurul meu.

M.S.: *Faţă de teatru, ce are special muzica pentru tine?*

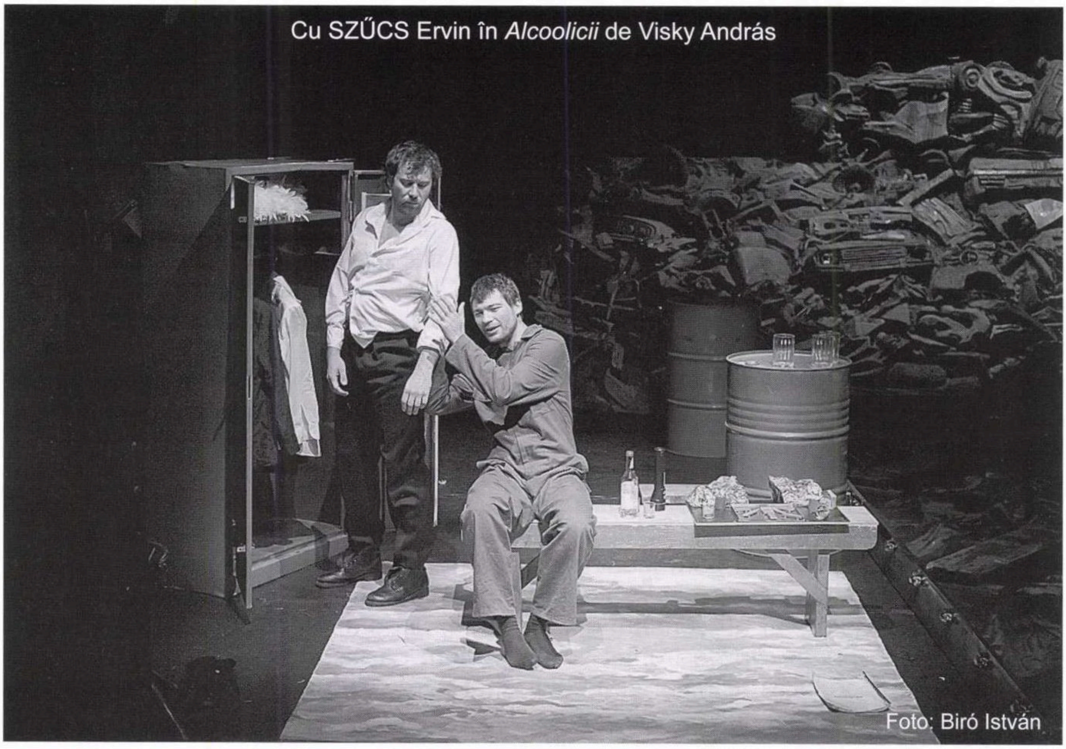
L.F.: Nu ştiu cum să-ţi explic. E ceva ce numai muzica îţi poate da. E mai uşor să te exprimi prin muzică. În muzică există mai puţină tensiune decât în proză. E un alt mod de exprimare, care te ajută să te descarci mai uşor. La fel se întâmplă şi cu formaţia pe care o avem acum, „Loose Neckties Society".

M.S.: *La concert cum simţi energia publicului?*

L.F.: Simţi foarte mult, poate diferit de teatru. La concert, publicul este mai gălăgios. Muzica îţi dă mai multă libertate. Ca orice spectacol, şi concertul necesită o concentrare anume. E inevitabil să nu fie greşeli; de aceea, trebuie să funcţionăm în echipă şi să ne corectăm din mers.

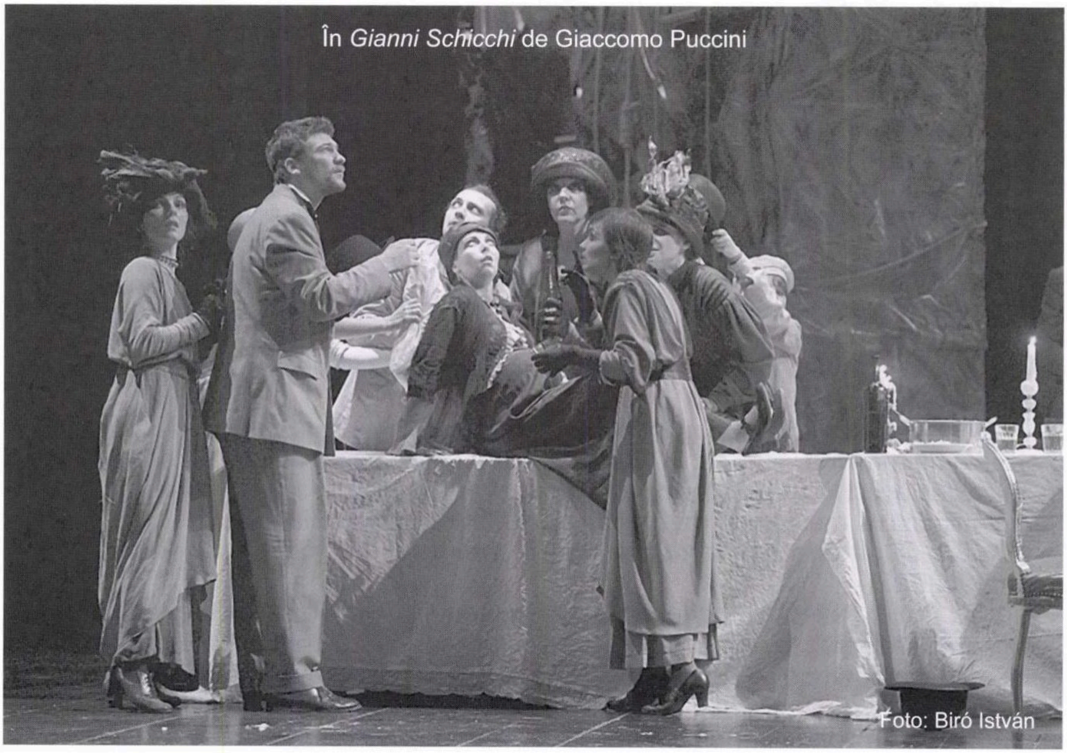
M.S.: *Cum s-a născut trupa „Loose Neckties Society", formată, în mare parte, din actorii Teatrului Maghiar?*

L.F.: Acum patru ani, Kecske (Levente Molnár) a avut ideea unei formaţii; apoi a venit Gábor Viola şi a pus lucrurile pe şine; iar acum am împlinit doi ani. Putem să



Cu SZŰCS Ervin în *Alcoolicii* de Visky András

Foto: Biró István



În *Gianni Schicchi* de Giaccomo Puccini

Foto: Biró István

ieşim la pensie... În urmă cu doi ani intram în sala de repetiţii şi, într-o oră jumătate, a luat naştere prima piesă: un cântec pentru copii, *Zirrego-zurrogo*, care a ieşit destul de bine. Asta ne-a dat curaj să continuăm. Primul concert a fost la bufetul Teatrului. Am avut cu toţii emoţii foarte mari. Îmi tremura chitara în mână. Văzând că place colegilor – pentru că mai mult ei erau prezenţi –, după trei piese am reuşit să ne relaxăm şi a am găsit forţa pentru a continua. Se crease o atmosferă foarte plăcută. L-am avut invitat special pe Novak Peter, care a cântat două piese. După aceea, au auzit de formaţie mai mulţi organizatori de festivaluri, care au luat legătura cu noi. Am avut patru invitaţii la diferite evenimente de amploare, din Cluj şi din alte oraşe.

M.S.: *Ce însemna pentru tine, înainte să vii în Cluj, Teatrul Maghiar de Stat?*

Loránd Farkas: Înainte de a veni la Cluj, nu am văzut niciunul dintre spectacolele Teatrului. Auzisem doar că trupa este una dintre cele mai bune din ţară, iar actorii sunt nişte profesionişti adevăraţi. Spectacolul care mi-a rămas foarte viu în amintire este *Faust* de Marlowe, pus în scenă de Mihai Măniuţiu. A fost o impresie foarte puternică. Cred că atunci m-am decis că vreau să fiu actor, la Cluj şi nu în altă parte. Acesta a devenit ţelul meu. Nici măcar nu mi-a trecut prin cap o altă variantă.

M.S.: *Cum a fost adaptarea cu teatrul şi cu trupa?*

L.F.: Profesorii noştri fiind actori ai Teatrului, am început să lucrăm aici încă din timpul facultăţii. Primul rol l-am jucat când eram în anul II: era un spectacol pentru copii, regizat de Attila Keresztes. Am avut foarte mari emoţii, pentru că nu ştiam cum se lucrează la teatru, iar eu veneam din facultate, unde atmosfera era mult mai destinsă. Chiar din prima clipă a trebuit să ne purtăm ca nişte actori profesionişti. Era aşteptarea regizorului, a actorilor şi a celor din teatru. Mi-a prins foarte bine această experienţă. După aceea, totul s-a deschis.

M.S.: *Vorbeai de colegii actori… Faptul că ei sunt atât de profesionişti te obligă să fii într-un anume fel?*

L.F.: Da, atitudinea lor te obligă să dai ce ai mai bun. Ceea ce contează cu adevărat este munca pe scenă. În facultate ne mai permiteam să greşim, dar la teatru este vorba de un anumit nivel şi de respectul faţă de spectatori. Totul are o cu totul altă miză. După ce am experimentat acest mod de a fi pe scenă, am lucrat altfel şi pentru examenele de la facultate. Cred că pentru fiecare student la actorie este foarte important să vină în contact cu teatrul şi cu scena.

M.S.: *Care este, după opinia ta, punctul forte al trupei Teatrului Maghiar de Stat?*

L.F.: Nu vreau să zic vorbe mari, dar cred că nivelul la care a ajuns pe plan naţional şi internaţional ne obligă să nu lăsăm ştacheta mai jos. Fiecare nouă repetiţie o începem cu ideea că trebuie să iasă cel mai bun spectacol. Avem mereu această ţintă. Orice ar fi şi cu oricine.

M.S.: *Sunt multe spectacole unde unii dintre voi aveţi roluri secundare sau de grup. Nu vă deranjează?*

L.F.: Dacă există un balans între rolurile mari şi cele mai mici, atunci nici nu se pune problema de a nu fi cu totul acolo. Dacă situaţia nu este echilibrată, atunci sigur că, la un moment dat, acest lucru te frământă şi te frustrează. Ajungi să te saturi şi începi să te plafonezi, pentru că nu mai ai nicio miză. Miza este foarte importantă în teatru.

M.S.: *Cum este relaţia dintre actorii care sunt la început şi cei care au un anumit statut?*

L.F.: Din experienţa proprie, pot să spun numai lucruri pozitive despre asta. Când am început să lucrez la teatru, mulţi dintre actorii care erau deja în deplinătatea carierei m-au ajutat foarte mult. Primul meu rol principal a fost în *Demonii* de Dostoievski şi atunci, cu toate că nu era în distribuţie, domnul József Biró a fost la câteva repetiţii şi la premieră. Am vorbit foarte mult despre cum ar trebui să fie personajul, despre ce a

Cu DIMÉNY Áron în *Buzunarul cu pâine* de Matei Vişniec

Foto: Biró István

Cu KÉZDI Imola în *Bolero* de Péter Demény

Foto: Biró István

fost bine şi ce ar mai trebui lucrat. Deci, din punctul acesta de vedere, actorii se ajută între ei. Începătorii pot să primească foarte multe idei bune din partea celor mai experimentaţi.

M.S.: *Şi pe scenă se întâmpla la fel?*

L.F.: Sigur că există şi concurenţă. În orice teatru se întâmplă asta. Însă te poţi baza pe colegii mai experimentaţi. Depinde şi de spectacol. Când o producţie nu prea merge şi ne chinuim, atunci sigur că există şi tensiuni. Cred că în orice companie sau instituţie, atunci când ceva nu funcţionează, oamenii se neliniștesc, se agită. Atunci se creează o tensiune, pe care uneori reuşim să o lăsăm în urma noastră, iar alteori nu. Dar, în general, dialogul între actorii experimentaţi şi cei începători este unul productiv.

M.S.: *După ce ai terminat facultatea, primul regizor cu care ai lucrat a fost Silviu Purcărete. Cum a fost să intri într-un spectacol precum* Gianni Schicchi *şi să lucrezi cu el?*

L.F.: Colegii începuseră să lucreze cu un an mai devreme, aşa că ştiau deja muzica. Silviu a zis că, oricine altcineva vrea să intre în spectacol, este binevenit. Fiind un boboc într-ale meseriei, am zis să încerc, să nu ratez ocazia. Mi-a fost teamă: nu mă puteam relaxa. Cu toţii ştiam că spectacolul este o provocare, ceva inedit. Prima repetiţie a fost pe scenă. Silviu ne-a zis să ne aducem mâncare de acasă. A început o improvizaţie comună: mâncam, beam vin, bârfeam, cântam... La un moment dat, Silviu i-a zis doamnei Kati Incze să înceapă muzica. La final, ne-a spus că momentul acesta rămâne în spectacol exact aşa cum este. A fost o experienţă interesantă, marcantă, utilă, în sensul că a fost o improvizaţie în care cu toţii am fost foarte atenţi unii la ceilalţi. Aşa s-a născut acea atmosferă perfectă a spectacolului.

M.S.: *Ai lucrat foarte mult şi cu Gábor Tompa, cu un stil total diferit. Care a fost spectacolul cel mai important pentru tine?*

L.F.: Cred că *Alcoolicii* m-a marcat. Nu a fost un text foarte simplu: am stat mult să îl citim şi să-l înţelegem. Aveam mai multe roluri, aşa că eram mereu prezent pe scenă. Erau scene-colaj, iar noi trebuia să descifrăm ce urmează după ele. A fost mai complicat...

M.S.: *Ai fost mulţumit de ceea ce a ieşit?*

L.F.: Da. Am dat maximumul posibil.

M.S.: *Cum porneşti să construieşti un personaj dintr-un spectacol?*

L.F.: Am auzit şi am citit multe tehnici despre cum se lucrează pe scenă. În şcoală am învăţat multe teorii. Am şi încercat să le pun în practică, dar, cu timpul, am ajuns la concluzia că este necesar să ai o anumită libertate, care ţine doar de tine. De aceea, fiecare îşi are propria tehnică. Eu, de pildă, nu citesc textul înainte de prima lectură. Am nevoie de primul impuls, pe care doar aceasta mi-l dă. Felul în care porneşti, punctul de pornire, este foarte important. Nu există o reţetă: totul se formează în funcţie de regizor. Dacă te simţi liber pe scenă, poţi să faci orice. Iar dacă libertăţii actorului i se alătură şi un regizor bun, atunci iau naştere spectacole frumoase.

M.S.: *Libertatea asta, de unde vine? Din tine?*

L.F.: Depinde de multe lucruri: de starea de spirit, de colegi, de vreme, de anotimp, de soare, de lună.

M.S.: *Eşti genul de actor calm?*

L.F.: Cred că sunt prea calm.

M.S.: *Calmul ţine de felul tău de a fi, sau este unul educat?*

L.F.: Aşa sunt eu. În copilărie am avut probleme, pentru că părinţii mei credeau că am o boală: eram mult prea calm. Cred că pot să număr pe degete de câte ori m-am enervat atât de tare încât să zic cuiva ceva. Cred că o mare parte dintre problemele cu care mă confrunt nu sunt atât de mari încât să mă frustrez. Aici, în teatru, suntem o echipă şi, chiar dacă sunt probleme, cred că ele se pot rezolva cu calm, prin dialog, şi cu răbdare.

M.S.: *Ai avut vreodată frică de scenă, de un spectacol sau de un rol?*

L.F.: Frică de scenă, nu; emoţii, da. Îmi place să fiu emoţionat înaintea spectacolelor; lipsa emoţiilor cred că este egală, într-un fel, cu nepăsarea; iar dacă faci ceva cu nepăsare, mai bine nu faci. Cel puţin aşa cred eu...

M.S.: *Ce înseamnă pentru tine să faci teatru?*

L.F.: Teatrul îmi dă o anumită libertate. Dacă ştiu că am făcut tot posibilul să fie bine, că am dat totul, atunci conştiinţa mea este curată şi pot să exist pe scenă. Acest lucru se observă şi din sală. Când dai totul, n-ai cum să greşeşti. Pentru un actor, aplauzele publicului reprezintă totul. Atunci simte că eforturile sale sunt răsplătite.

M.S.: *Joci într-un spectacol pentru copii,* Vrăjitorul din Oz*; cum sunt reacţiile lor?*

L.F.: Ei observă când cineva nu e sincer pe scenă şi îl taxează pentru aceasta. Când eram încă la facultate, am jucat în *Tortul fermecat*, pus în scenă de Attila Keresztes. La un moment dat, în sală erau copiii surdomuţi, dar noi nu am ştiut. Era o doamnă care făcea traducerea pentru ei. A fost o experienţă de neuitat: râdeau, reacţionau. Ceva extraordinar! Nu aş fi putut să îmi imaginez că jucăm pentru copii cu dizabilităţi. Publicul matur vine cu o anumită aşteptare; copiii, doar cu entuziasm.

M.S.: *Când nu eşti la teatru, ai timp de altceva?*

L.F.: Acum am un câine, joc tenis şi fotbal, merg cu soţia mea în excursii...

M.S.: *Când lucrezi la un rol, discuţi şi cu soţia ta, sau încerci să separi lucrurile?*

L.F.: Încerc să le separ: nu prea vorbesc acasă despre roluri. Faptul că nu vorbesc o deranjează mai mult pe ea. În afară de colegii din distribuţie, nu discut cu nimeni. E stilul meu de a lucra.

M.S.: *Dacă nu erai actor, ce ai fi făcut?*

L.F.: Un sport. Aş fi fost tenisman, de exemplu; un Federer tânăr!

M.S.: *Dacă te uiţi în urmă, la cei cinci ani petrecuţi la Teatrul Maghiar de Stat, cum te simţi?*

L.F.: Cred că, întâlnind în profesie oameni extraordinari, am evoluat foarte mult. Au fost şi spectacole care au ieşit mai greu, dar simt că am altă atitudine faţă de meserie. Lucrez mai profesionist. E mult spus? Am căpătat mai multă experienţă şi asta mă ajută foarte mult. În aceşti cinci ani am învăţat să-mi cunosc limitele, iar cunoscându-mi limitele pot să trec mai uşor peste ele.

M.S.: *Ai planuri de viitor?*

L.F.: Planuri personale am mai multe: lucrez la ele... Profesional, aş dori să fac roluri şi mai importante, iar formaţia noastră să realizeze ceva special – poate un album. Dacă asta se va întâmpla în următorii doi-trei ani, m-aş simţi mulţumit.

M.S.: *Ce te bucură şi ce te întristează?*

L.F.: În meserie, mă întristează momentele când cineva vrea să facă un lucru nou, care ar prinde bine tuturor, şi nu este lăsat, din motive necunoscute. Nu înţeleg această atitudine şi mă întristează. Mă bucură faptul că noi, actorii de aici, de la Teatrul Maghiar de Stat, suntem foarte norocoşi şi ne aflăm într-o poziţie privilegiată. Avem câţiva colegi cu care ne putem mândri, alături de care putem să mergem în locuri în care puţini au şansa de a juca. Mergând în alte ţări, pe alte continente, intrăm în contact cu culturi diferite şi de fiecare dată, aducem ceva acasă; ceva ce poate fi de folos atât nouă, cât şi publicului prezent la spectacolele noastre.

A consemnat Mirela SANDU
Transcriere: BIRÓ Árpád Levente

PORTRET

Ştefan OPREA

„Ce aş fi fost eu fără teatru?"

A trecut exact un sfert de secol de când – într-o convorbire pe care am avut-o cu ocazia unei aniversări – actorul **Petru Ciubotaru** îşi punea această întrebare: „Ce aş fi fost eu fără teatru?“ Împlinea atunci vârsta de cincizeci de ani şi, totodată, sărbătorea douăzeci şi cinci de ani de carieră teatrală. Şi, căutând răspunsul la întrebare, continua: „Şi dacă stai să te gândeşti la asta, parcă te bântuie o sumedenie de nelinişti, de îndoieli, de regrete, de bucurii; te gândeşti la succese şi la neîmpliniri – toate legate de acest drag Teatru – şi-ţi dai seama atunci că, de fapt, tu eşti El.“

Şi iată-l acum pe actorul Petru Ciubotaru, după alţi douăzeci şi cinci de ani, aniversându-şi o jumătate de secol de carieră artistică. Pe aceeaşi scenă: pe binecuvântata scenă a Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi. E, fără îndoială, un motiv de mândrie pentru el şi un prilej pentru noi de a-i aduce cuvenitele laude. De altfel, actorul urmează – şi nu numai din acest punct de vedere al statorniciei şi al fidelităţii faţă de cea mai veche instituţie teatrală din ţară – exemplele unor celebri înaintaşi (George Popovici, Miluţă Gheorghiu, Ion Lascăr, Nicolae Şubă, Costache Sava), care aici au devenit actori, aici au strălucit şi de aici au intrat în istoria teatrului. Ce înseamnă asta pentru actor? O spunea tot el, acum un sfert de secol, şi sunt sigur că şi azi crede la fel: „Bucuria de a juca teatru, de a putea naşte din tine chipuri de oameni, de a crea viaţă este oriunde responsabilă, dar pentru mine parcă nicăieri nu poate fi la fel de deplină ca aici, la Iaşi, confruntat cu acest public, cu splendida sală a Teatrului, cu oraşul, cu tot ce înseamnă aici cultură şi spiritualitate; e un sentiment înălţător...“

Îl ştiu pe Petrică Ciubotaru de la primii lui paşi pe scena ieşeană: era în 1964, venise de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ (unde stătuse o stagiune, după absolvirea IATC-ului) şi era distribuit în primul său spectacol aici: *Jocul de-a vacanţa* de Mihail Sebastian (rolul *Jeff*), alături de Violeta Popescu, Ion Lascăr, Dorin Varga, Rella Ghiţescu, Liana Mărgineanu... Într-o cabină a actorilor, am stat de vorbă despre spectacolul în pregătire. Într-un fel, cariera noastră teatrală are ceva comun – acest spectacol, adică –, pentru că Petrică juca primul său rol pe această scenă, iar eu am scris atunci – după premieră, evident – prima mea cronică teatrală. Poate acest fapt, dar în mod cert şi felul lui de a fi, deschis şi ataşant, entuziasmul cu care vorbea despre teatru, ne-a apropiat; şi apropiaţi am rămas, vreme de – iată – cincizeci de ani! Sigur că între timp au fost şi unele (cum să le zic?...) supărări, şi neînţelegeri, şi mărunte trădări, dar nucleul rezistent al preţuirii reciproce a rămas nealterat. Nu ştiu dacă el mi-a citit toate cărţile, dar ştiu că eu i-am văzut toate spectacolele şi aproape despre toate am scris; rareori s-a întâmplat să nu-mi placă ceva în jocul lui, şi atunci i-am spus-o. De regulă, însă, i-am apreciat evoluţiile scenice, pentru că aveau valoare, pentru că erau ale unui actor *de creaţie*, nu ale unuia *de redare* (mare deosebire între aceste două categorii!).

În rolul Chiriței

Într-un dicţionar al actorilor la care tot trudesc de o vreme (fără să pot spune când şi dacă voi ajunge la capăt), am notat pe scurt (căci aşa e în dicţionare): „**Petru Ciubotaru** (n. 1939, Ciurea-Iaşi). Absolvent IATC, 1963, clasa Al. Finţi, George Rafael. Repartizat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, debutează cu rolul Mădălin din *Noaptea e un sfetnic bun*. Din 1964 – la Teatrul Naţional Iaşi; îşi începe cariera cu rolul Jeff din *Jocul de-a vacanţa*. De atunci şi până astăzi a parcurs cu siguranţă linia ascendentă a destinului său artistic interpretând peste două sute de roluri de o mare diversitate: Ion Creangă (*Catiheţii de la Humuleşti*), Săndăluţă (*Cum s-a făcut de a rămas Catinca fată bătrână*), Iordache (*Aceşti nebuni făţarnici*), Tocilă (*Cum vă place*), Autolycus (*Poveste de iarnă*), Bottom (*Visul unei nopţi de vară*), Simple (*Nevestele vesele din Windsor*), Strepsiade (*Norii*), Şamraev (*Pescăruşul*), Arlechino (*Jocul dragostei şi al întâmplării*), Domenico Soriano (*Filumena Maturano*), Regele Carol (*Ciocârlia*), Jacques (*Jacques fatalistul*), Ciprian (*Ivona, principesa Burgundiei*), Rank (*Nora*), Niccolo (*Angajare de clovn*), Stomil (*Tango*), Crăcănel (*D'ale carnavalului*), Trahanache (*O scrisoare pierdută*), Ivan Petrovici (*Gândirea*), Knurov (*Fata fără zestre*), Egstrand (*Strigoii*), Sganarelle (*Căsătorie cu de-a sila*).

Este primul actor care a cutezat să abordeze travestiul Chiriţei după dispariţia lui Miluţă Gheorghiu; el se înscrie astfel în linia tradiţională a travestiului Chiriţei deschisă de Matei Millo şi continuată de Mihai Arceleanu, Vasile Boldescu, Miluţă Gheorghiu... A fost o cutezanţă, dar şi o realizare artistică pe măsură, care îi asigură actorului un loc particular în istoria scenei ieşene şi, evident, în istoria travestiului acestui personaj.

Cu Puşa DARIE în *Pălăria florentină* de Georges Feydeau

Tot o cutezanţă a fost abordarea rolului lui Ştefan cel Mare din *Apus de soare* de Delavrancea, pe care, după izbânda exemplară a lui George Calboreanu (ştiaţi că acesta a fost actor de şcoală ieşeană?), puţini actori au îndrăznit să-l interpreteze."

Călin CIOBOTARI:

„Am zărit lumină-n teatru". Era Petru Ciubotaru...

N-am putut niciodată scrie obiectiv despre **Petru Ciubotaru**. Multă vreme nu am înţeles de ce. Nu am înţeles de ce nu pot scrie tranşant ce a fost bine sau nu într-o partitură pe care o interpreta, nu am înţeles de ce nu reuşesc să traduc analitic, distant şi imparţial unul sau altul dintre personajele pe care mi le arăta pe scenă. Nu am înţeles de ce, de fiecare dată, a scrie despre acest actor însemna pentru mine a face mai puţin cronică de teatru şi mai mult literatură.

Mi-au trebuit vreo zece ani ca să înţeleg cât de intens iubeam harul acestui om, cât de necondiţionat îl iubeam pe *don Petrică*. Este, cred, unul dintre

foarte puţinii actori care au învins, fără drept de apel, criticul din mine. Sau poate n-a fost vorba de o înfrângere, ci de o îmbogăţire, de un îndemn subtil pentru cronicar ca acesta să-şi redimensioneze relaţia cu teatrul, cu actorul, cu personajul. Niciodată, dar absolut niciodată, urmărindu-l pe Petru Ciubotaru pe scenă, nu m-am simţit venit în teatru „cu treabă", în interes „de serviciu". Nu ştiu cum, nu ştiu de ce, actorul acesta a făcut din mine un „civil", despovărat de raţiuni şi interese profesionale, predat sentimentelor şi bucuriei de a fi acolo, în sala de spectacol.

Poate de aceea, recent, la a doua reprezentaţie a spectacolului ***Tinereţe fără bătrâneţe şi Teatru fără de moarte***, când, după monologul lui Figaro, Petru Ciubotaru, de pe scenă, a întrebat: „A fost bine, Călin?", de acolo, din întunericul sălii, nu am izbutit să răspund altceva decât „A fost foarte bine, don Petrică!" Atât! Deşi, la câte aş fi avut de spus, m-aş fi întins mai mult decât chiar Figaro.

Din întunericul acela al sălii i-aş fi spus, bunăoară, adevăratul motiv pentru care am intrat în universul acesta al teatrului. Don Petrică ar fi aflat, în sfârşit, că am început să iubesc teatrul după ce l-am văzut în *Pişcik* şi *Gaetano*, în *Trahanache* şi în *Bruyn*, în *Sganarel* şi în *Jacques bunicul*, în *Vizitatorul* şi în *Chiriţa*, poate. Don Petrică ar mai aflat că, dacă nu ar fi fost simplitatea aceasta teribilă a sa ca actor, sinceritatea ce izbucneşte prin fiecare por al personajelor sale, deschiderea sa spre dialog, spre mărturisire, spre adevăr, poate că nu aş mai fi scris niciodată cronică teatrală. Tot de acolo, din întunericul sălii, o umbră printre alte umbre, aş fi recunoscut că îi datorez un alt tip de înţelegere a teatrului, mai mult ca viaţă şi mai puţin ca spectacol, mai degrabă adevăr decât convenţie, ceva ca un fel de a vorbi la *pertu* cu nesfârşitele lumi posibile şi imposibile. I-aş mai fi zis cât de mult regret că m-am născut atât de târziu încât să ratez primele sale patru decenii de scenă; i-aş mai fi zis că nu vreau, că nu trebuie, că nu e cu putinţă să vină o vreme când el, actorul, să nu mai fie acolo, scăldat în lumina reflectoarelor, rostind cu inconfundabilul său timbru enunţuri despre fiinţă şi nefiinţă, despre începuturi şi sfârşituri... Graţie acestui om special s-a făcut de-am zărit şi eu, asemenea altora, „lumină-n teatru"... Şi am intrat să văd despre ce e vorba...

Cei 50 de ani de teatru pe care Petru Ciubotaru i-a marcat elegant, printr-un recital de o onestitate cutremurătoare, nu sunt doar ai lui – ai celui care, în 1964 pleca la drum cu Jeff, în *Jocul de-a vacanţa*. Nu mai sunt nici măcar ai Teatrului Naţional Iaşi, căruia actorul i-a rămas de o fidelitate remarcabilă. Şi nu, nu sunt nici ai publicului, martor la sutele de încarnări în personaj. Îmi imaginez aceşti 50 de ani plutind, asemenea unui stol de păsări, deasupra oraşului, dinspre Copou spre Galata, de la Bucium spre Sărărie, peste străzi şi oameni, amestecându-se de-a valma cu îngeri şi gânduri, confundându-se cu aerul pe care îl respirăm...

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – Tinereţe fără bătrâneţe şi teatru fără de moarte**, un recital de şi cu Petru Ciubotaru, la serbarea a 50 de ani de teatru. Scenografia: Nicolai Mihăilă. Consultant muzical: Ion Ursulescu. Cu participarea copiilor Sofia Theodora Gaţu şi Tudor Teodoriu. Data premierei: 17 ianuarie 2014.**

SEMNAL

Daria DIMIU

Viaţa oamenilor se numără în ani, a clădirilor – în sufletele pe care le bucură!

Pe când vremea nu se exprima în culori, oamenii se ajutau în caz de nevoie. Urmare codului portocaliu de la sfârşitul lui ianuarie curent – când primele rafale ale viscolului i-au smuls 80 de metri pătraţi, aproximativ o treime din suprafaţa totală a acoperişului – scena Teatrului Evreiesc de Stat din Bucureşti a devenit improprie activităţii artistice. Pompierii au intervenit prompt, pentru a se asigura că bucăţile smulse de vânt nu se prăbuşesc în stradă. Topirea zăpezii a provocat şi ea daune, fiind inundate scena şi depozitul de decoruri. Au fost distruse inclusiv aparatura de scenă şi cabluri electrice. Imagini tulburătoare, cu folii imense şi lighene amplasate pe sfânta scândură au făcut turul televiziunilor.

TES îşi desfăşoară activitatea într-o clădire de patrimoniu, declarată monument istoric de către Oficiul Naţional al Monumentelor Istorice, aflat în subordinea Ministerului Culturii şi Cultelor. Spre sfârşitul secolului XIX, doctorul Iuliu Barasch cumpărase un teren în inima unui cartier evreiesc, pentru a construi o clinică. Câţiva ani mai târziu, aici s-a ridicat o casă de cultură. Insistenţele lui Liviu Rebreanu – director al Teatrului Naţional în două rânduri (1929 şi 1941), avizat cronicar dramatic şi autor de piese de teatru, deci voce cu greutate şi în domeniul Thaliei, nu numai al literelor – au avut un rol esenţial în inaugurarea Teatrului Baraşeum (1 martie 1941). În 1948 a fost înfiinţat Teatrul Evreiesc de Stat, iar în 1954–1955, prin renovare, clădirea a ajuns la forma cunoscută astăzi. Pe scena acestuia au evoluat, jucând în limba română, Alexandru Finţi, Beate Fredanov, Willy Ronea, N. Stroe, Mircea Crişan ş.a. La început, existau două săli: una la parter, rezervată teatrului de proză, şi alta la etajul întâi, destinată spectacolelor de revistă.

Încă din primele zile de după avariile provocate de intemperii în ianuarie 2014, pe site-ul TES te întâmpină un emoţionant şi totodată demn SOS: *„Nu lăsaţi acest monument să se prăbuşească!*" Pentru informarea opiniei publice asupra situaţiei de fapt, Maia Morgenstern, directoarea instituţiei, a luat cu rapiditate şi spirit practic decizia unei reprezentaţii în faţa Teatrului, pe un eşafodaj înjghebat în pripă. Din criterii de adaptabilitate şi conţinut, s-a apelat la recentul *Mazltov... and Justice for all!* (scenariul şi regia Andrei Munteanu, premiera în 4 decembrie 2013), difuzat pe TVR2. Actorii joacă în paltoane, canadiene şi cojoace peste costumele de scenă, hainele groase le îngreunează mişcările, dar nu le alterează energia. Jovialitatea partiturii (umor şi cântece tradiţionale), dăruirea actorilor, participarea spectatorilor (unii fredonau, majoritatea se bâţâiau, luptând în ritmul melodiilor cu gerul, dar tuturor celor surprinşi de camere li se citeau în ochi bucuria şi preţuirea) sunt impresionante.

Este impresionant gestul de solidaritate al lui George Mihăiţă, directorul Teatrului de Comedie, de a le oferi confraţilor aflaţi în nevoie Sala Nouă, situată nu departe de TES, pentru a nu întrerupe activitatea specifică. Din 2 februarie a.c.,

spectacolele se desfăşoară acolo, dar această dovadă deosebită de promptitudine şi generozitate nu rezolvă situaţia, şi nici nu se poate perpetua *sine die*.

Prin preluarea şi difuzarea spectacolului, Televiziunea Română a făcut un act nobil, atât pentru un teatru important – singurul din România care mai joacă în idiş –, cât şi pentru o comunitate care este parte integrantă a culturii naţionale. Reprezentaţia *outdoor* e un act de sensibilizare, dar constituie şi un semnal de alarmă privind gravitatea situaţiei: nu este vorba numai de pagubele materiale însemnate, ci şi de starea morală a unei comunităţi şi a societăţii din care face parte. Altfel spus, nu doar clădirea-monument, ca exponent al patrimoniului imobil, concret şi palpabil, este în joc, ci însuşi patrimoniul spiritual.

Viaţa oamenilor se numără în ani, a clădirilor – în sufletele pe care le bucură! E cert că sediul TES are nevoie de reparaţii capitale de urgenţă, ultimele intervenţii majore fiind executate la mijlocul veacului trecut. Bugetul anual al Teatrului, asigurat de Primăria Capitalei, nu poate acoperi reparaţia, mai ales că daunele provocate de intemperii nu-s cu putinţă de prevăzut pentru a fi cuprinse în actele contabile. E un caz de forţă majoră, ce impune acţiunea concertată şi urgentă a autorităţilor.

Însumarea eforturilor pentru refacerea unei clădiri de patrimoniu – oricum, teoretic favorizate de lege, indiferent de proprietar – şi redarea circuitului artistic a unui teatru cu vizibilitate internaţională ar ajuta fără îndoială, prin conţinutul conştiinţei culturale, la dobândirea rangului de Capitală Culturală în 2021, la care şi capitala României râvneşte. Ar fi impardonabil ca ţara unde s-a născut primul teatru evreiesc din lume – deschis de Avram Goldfaden la Iaşi în 1876 – să permită sucombarea lui din indolenţă! Un ultim – dar nicidecum de neglijat! – aspect e cel multicultural şi pluriconfesional. Implicarea autorităţilor competente se impune de urgenţă, întru salvarea unei bucăţi de Istorie.

Mircea MORARIU

Câtă simplitate atâta artă

Nimeni nu îi poate nega spectacolului de teatru însuşirea de obiect estetic autonom. Dar o montare cu adevărat bună, asemenea unui roman reuşit ori precum o pictură izbutită, este, după părerea mea, aceea ce stârneşte în mintea spectatorului asocieri, comparaţii, trimiteri. Care îl emoţionează (da, ştiu că azi nu e defel bine ca un critic să vorbească despre emoţie *în* şi *la* teatru, căci e repede taxat drept retrograd şi rămas la nivelul anilor '70–'80, atunci „când s-a format"), dar îl şi provoacă să depăşească realitatea scenei, să o transcendă, să o insereze în alte şi alte experienţe estetice ori epistemologice anterioare.

Hamlet, spectacolul Teatrului „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe, în regia lui Bocsárdi László, e, fără doar şi poate, un spectacol foarte bun, tocmai fiindcă te emoţionează. Deşi mizează mult pe luciditate. Astfel, personajele vinovate de crimă, *Gertrude* şi *Claudius* (D. Albu Annamária şi Pálffy Tibor), sunt cât se poate de conştiente de gravitatea faptelor lor, sunt răscolite de sentimentul vinovăţiei, le vedem plasate pe una dintre lateralele scenei, privindu-se mai degrabă întrebător decât cu tandreţe, fumând ţigară de la ţigară (Claudius are, la un moment dat, trei ţigări în gură), ambele pradă unei aşteptări încordate. Nu actorii bătrâni şi nu

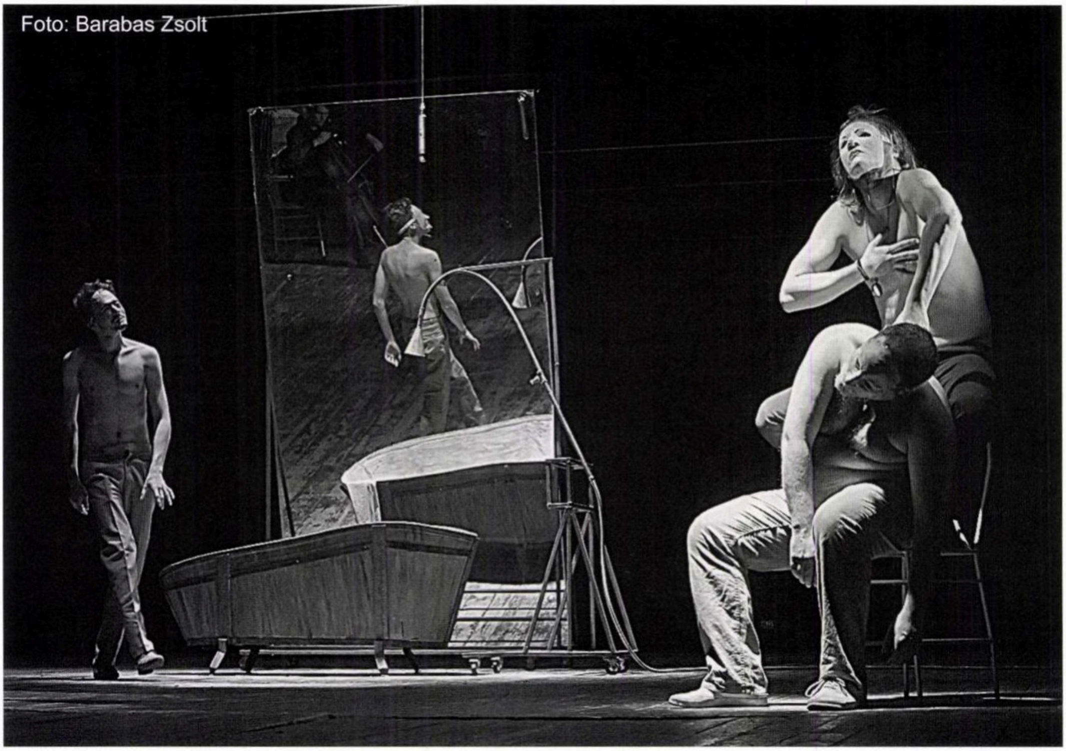


Foto: Barabas Zsolt

reprezentarea piesei jucate la comanda lui Hamlet le stârnesc nelinişti, spaime ori coşmaruri. Aceasta, în pofida faptului că reîntâlnirea cu povestea uciderii lui Gonzago nu rămâne nicidecum fără urmări. Claudius şi Gertrude sunt tulburaţi în plus, sentimentul culpabilităţii li se amplifică, timpul curge altfel pentru ei, după respectivul moment: Claudius e declarat ofensat de cutezanţa tânărului prinţ al Danemarcei şi decide să acţioneze, sperând că a identificat o salvare. Va mai urma o a doua. Ambele inutile. Ambele pregătindu-le sfârşitul.

Lucid e şi *Polonius*, al cărui spaţiu predilect de mişcare e cealaltă laterală a scenei. Lucid, viclean şi agitat (Szakács László), el însuşi măcinat de *starea de aşteptare* ce pare a fi proprie tuturor eroilor din montare. O stare de aşteptare ce te duce cu gândul la marile tragedii ale Antichităţii – la *Orestia,* bunăoară.

Hamlet (Mátray László) e un alter-ego al lui Oreste – un Oreste citit, fie şi numai câteodată, parcă prin grila sartriană a *Muştelor*. Un personaj aflat în *starea de disponibilitate*, ce se pregăteşte pentru momentul dobândirii purificării prin răzbunare, dar mai cu seamă prin moarte. Îl vedem, încă din primele momente ale spectacolului, imediat după scurtul moment al groparilor (Gajzágó Zsusza şi Erdei Gábor), în cadă, sub duş, ascultând tensionat cuvintele *Duhului* (Nemes Levente). Cada şi duşul vor fi locul unde Hamlet se va duce să moară, odată actul de dreptate împlinit. Iar când totul se va fi terminat, *Horatio*, un tânăr înveşmântat asemenea unui elev de liceu (Konya-Űtö Bence), va întrerupe curgerea şiroaielor de apă.

În spectacolul lui Bocsárdi László şi în magnifica, perfecta interpretare a lui Mátray László, Hamlet nu e nici romantic (nu are cărţi în mână, nu citeşte, nu se lansează în tirade), nu e nici nebun şi nici nu încearcă prea tare să simuleze nebunia. E şi el lucid, ştie că are de îndeplinit o misiune, tot la fel cum ştie că nu o poate

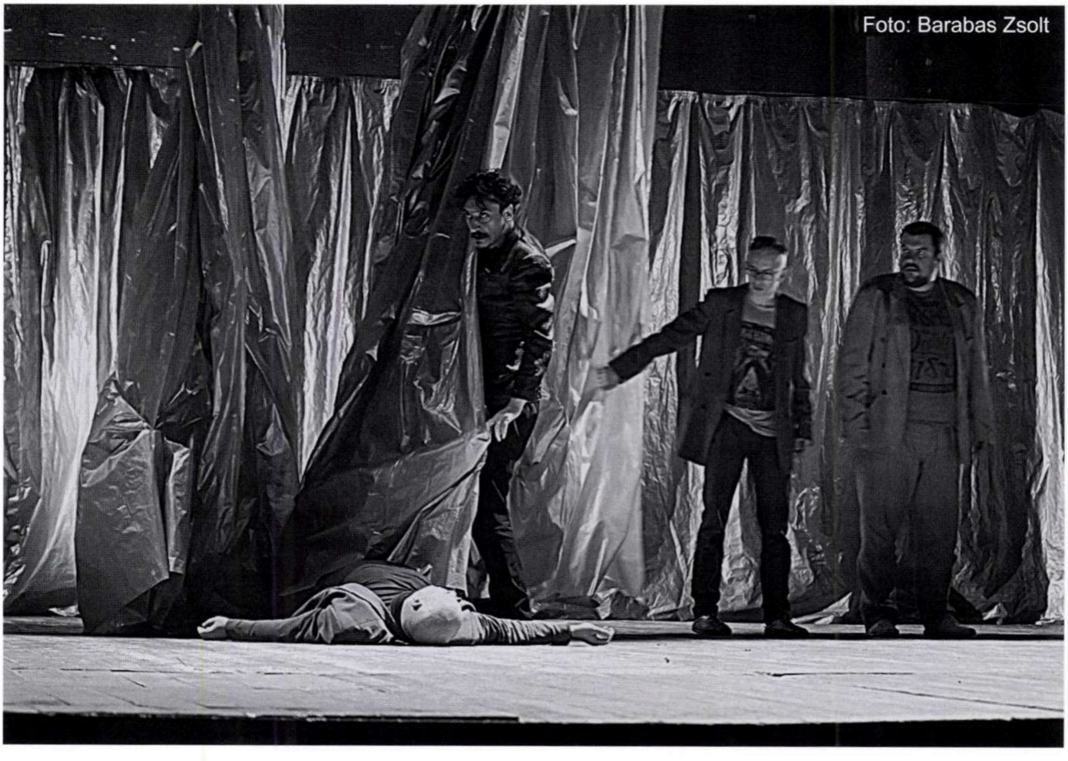


Foto: Barabas Zsolt

îndeplini oricum. În niciun caz nu îi este îngăduit să îl omoare pe unchiul uzurpator şi criminal în timp ce acesta se roagă. O va face doar când Claudius va mai comite încă o ticăloşie. Luciditatea aceasta, atât de necesară personajului, nu îi anulează însă eroului umanitatea şi nici nu îl scuteşte de slăbiciuni. Şi iarăşi gândul mă duce la Oreste – acum, la acel Oreste din *Electra* lui Sofocle ori Euripide. Căci într-un fel vede şi simte el, Hamlet, pedepsirea lui Claudius şi altfel pe cea a Gertrudei, aşa cum personajul antic înţelegea să acţioneze într-un chip asupra Clitemnestrei şi complet diferit atunci când era vorba despre Egist.

Absenţa romantismului *afişat* din felul în care e conceput Hamlet nu înseamnă însă nicidecum că acestuia i-ar fi străină iubirea. Numai că, în situaţia extremă în care se află, Hamlet e obligat să îşi sacrifice iubirea pentru Ofelia, dar şi sentimentele de amiciţie pentru impetuosul *Laertes* (Kolcsár József).

În montarea de la Sfântu Gheorghe, *Ofelia* (Benedek Ágnes) nu e neapărat lucidă sau nu e apăsat lucidă, dar nici foarte nebună nu e – şi aici, atât regizorul cât şi interpreta având grijă să nu facă paradă de patetisme desuete. Şi aici, ca şi în cazul celorlaltor personaje, s-a optat pentru simplitate.

Da, simplitatea e cuvântul ce defineşte cel mai bine spectacolul Teatrului „Tamási Áron“ din Sfântu Gheorghe. Ea apare evidentă, în primul rând, atunci când e vorba despre decorul conceput de Bartha József. Pe scena aproape goală (această nuditate a scenei a mai fost exploatată, atunci chiar la maximum, de către scenograf într-un alt spectacol shakespearian al lui Bocsárdi László: cel cu *Neguţătorul din Veneţia*) nu se află decât câteva obiecte: cada şi duşul deja amintite, trei-patru scaune, o cutie imensă ce va sugera groapa, în vreme ce de ştăngi sunt atârnate bucăţi mari de nailon. Acestea vor deveni fie instrumentul de care se

Foto: Barabas Zsolt

PÁLFFY Tibor

va sluji Hamlet pentru a-l sufoca pe Polonius, fie materialul pentru cununa de mireasă a morţii ce va fi purtată de Ofelia. Recuzita va fi completată spre final de câteva coroane mortuare, pe care, cu o ultimă sforţare de energie, le va arunca Hamlet peste corpul Gertrudei, ca şi peste cadavrele lui Claudius şi Laertes.

Văzând această simplitate a decorului, gândul m-a dus la o carte intitulată *Teatru*, semnată de David Mamet, apărută în 2013 la Editura Curtea veche din Bucureşti. Îmi aminteam foarte bine că acolo dramaturgul, regizorul şi eseistul american adopta o atitudine radicală, mai întâi împotriva exceselor scenografice, puse în legătură cu o anumită tendinţă din teatrul de sorginte sovietică ori cu reminiscenţele constructiviste. Odată ajuns acasă, am căutat volumul, cu dorinţa unei rapide verificări a propriei memorii. Nu, nu mă înşelasem. Dar, căutând pasajele de care aveam nevoie, am dat şi de altele, ce mi se pare că se potrivesc perfect spectacolului de la Sfântu Gheorghe şi felului în care Bocsárdi László a înţeles să însceneze această piesă pe care – iată! – acelaşi David Mamet o socoteşte a fi una „despre minciună".

Ce face, de fapt, regizorul montării de la Teatrul „Tamási Áron"? Nu deconstruieşte nicidecum piesa, cu scopul de „a-i vlăgui limbajul". Nu „complică decorul" doar „pentru a distrage atenţia de la text, explicându-i publicului piesa". Ştie foarte bine că „scopul punerii în scenă este să-i atragi atenţia spectatorului asupra persoanei care vorbeşte". E de acord cu Shakespeare, ce „a scris undeva că *noi toţi suntem fiinţe vinovate care asistă la o piesă*, la care piesă unii dau din cap, arătându-şi recunoaşterea de sine, alţii se ridică furioşi de pe scaune, jigniţi şi puşi pe răzbunare".

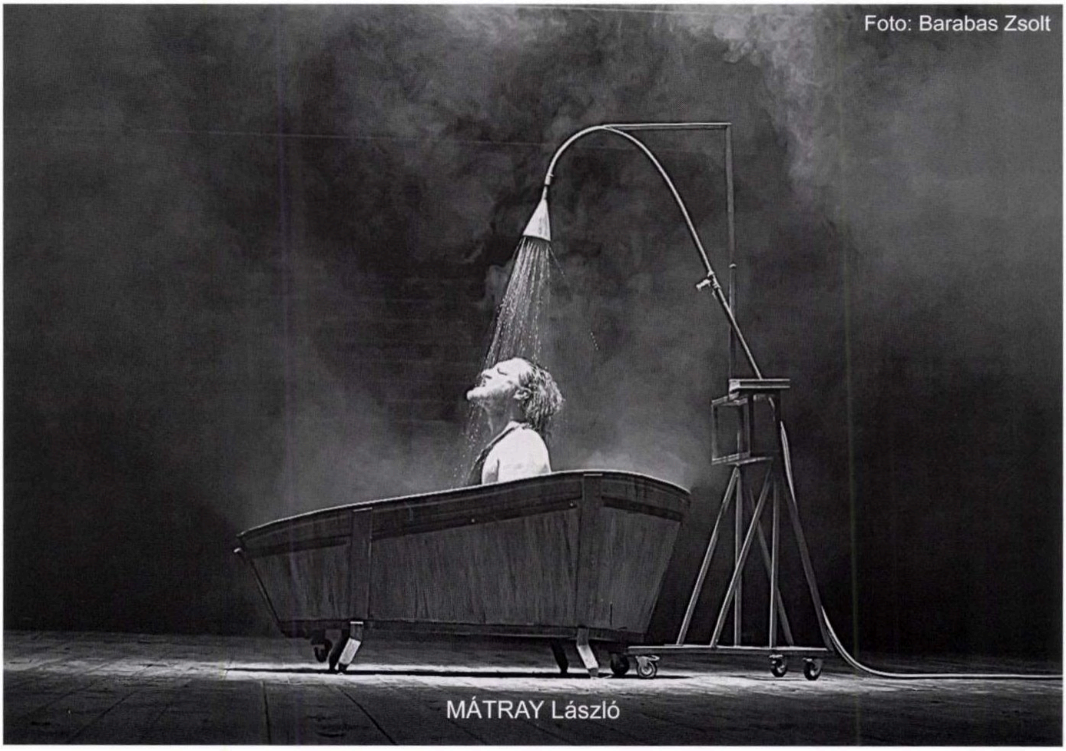


Foto: Barabas Zsolt

MÁTRAY László

Foto: Barabás Zsolt

Da, şi mai presus de toate, revin la ceea ce am mai spus şi scris de câteva ori, în această cronică: Bocsárdi László optează pentru simplitate. Da, aşa este: vedem un Hamlet simplu, un Hamlet în blugi, uneori în maiou, alteori la bustul gol, fără costume scumpe (Dobre Kóthay Judit). Numai că e vorba despre o simplitate în mijlocul căreia se zămisleşte câte o rezolvare scenică surprinzătoare. Ca, de pildă, aceea din secvenţa în care interpreţii lui *Rosencrantz* şi *Guildenstern* sunt identici cu cei ai bătrânilor actori (Nagy Alfred şi Diószegy Attila), că ei seamănă cu Stan şi Bran, că atunci când joacă *Uciderea lui Gonzago* cu toţii poartă măşti, că una dintre acestea e creată după chipul lui Claudius, că actorilor li se alătură Hamlet însuşi, care, spre a sublinia imensitatea durerii de a şti că propria lui mamă a fost părtaşă la crimă, va interpreta exact rolul femeii ticăloase. O simplitate scăldată, din când în când, în subtile comentarii muzicale, cu fragmente alese chiar de regizor, uneori prelucrate de Kónya-Űtö Bence. De acelaşi regizor care, câteodată, a exclus din montările sale orice urmă de insert muzical.

O simplitate magnifică, din care se plămădeşte arta.

Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe – Hamlet **de William Shakespeare. Dramaturgia: Sebestyen Rita. Regia: Bocsárdi László. Decorurile: Bartha József. Costumele: Dobre Kóthay Judit. Selecţia muzicală: Bocsárdi László. Prelucrări muzicale: Kónya-Ütő Bence. Cu: Mátray László, Pálffy Tibor, Szakács László, D. Albu Annamária, Benedek Ágnes, Kolcsár József, Kónya-Ütő Bence, Nemes Levente, Nagy Alfred, Diószegi Attila, Gajzágó Zsusza, Erdei Gábor. Data reprezentaţiei: 17 martie 2014.**

Foto: Alexandru Ireș

George MIHĂIȚĂ și Marcel IUREȘ

Nicolae PRELIPCEANU

Drumul la gard

Cred că sunt mult mai mulţi cei care cred că ştiu cum vorbea Ilie Moromete, celebrul personaj al celei mai bune cărţi a lui Marin Preda, decât cei care au şi citit cartea respectivă. Chiar şi formula aleasă de Cătălin Ştefănescu ca titlu (cam lung, în opinia mea) pentru adaptarea pe care o semnează – ***Păi... despre ce vorbim noi aici, domnule?*** – i se pare oricui cunoscută. Căci cunoaşterea după ureche copleşeşte orice altă formă de cunoaştere, în zilele noastre; şi cred că nu numai la noi. În altă ordine de idei, titlul textului jucat la Teatrul „Act" aminteşte o formulă-tic de pe la unele talk-show-uri: „Despre ce vorbim?" Îmi amintesc de aceasta mai ales în legătură cu un deputat care, prins că fura din greu, înainte de ajunge la puşcărie, îşi înfrunta interlocutorii cu un moldovenizat „Dispri ci vorbim?"

Păi... despre ce vorbim noi aici, domnule? s-a jucat duminică, 2 martie, la Teatrul „Act", în formula Alexandru Dabija (regizor inspirat), Marcel Iureş (un autentic *Ilie Moromete*) şi George Mihăiţă (vorbăreţul *Cocoşilă*). Era de toată evidenţa că n-o să se întâmple mare lucru în această – să-i zicem – piesă, pentru că, de la debutul ei, reprezentaţia s-a concentrat asupra rostirilor moromeţiene şi cocoşiliene menite să trezească publicul şi să adune râsete. Marcel Iureş s-a mai ilustrat în situaţia de bătrân ţăran cu tot felul de cugetări, hazlii pentru publicul de la oraş, într-un spectacol după o piesă de Mimi Brănescu (dacă memoria nu mă înşală).

A condus şi aici dansul, ca să zic aşa, dar nu-i vorbă că nici George Mihăiţă nu s-a lăsat mai prejos: am avut chiar, la un moment dat, o scurtă halucinaţie cu el însuşi, acum aproape 50 de ani, în rolul derbedeului ucis din greşeală de camaradul său, la *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie. Şi anume replica sa finală, atunci când simte că va muri: „Mă doare, mă: mă doare-n cur..."

Dialogul celor doi, plin de pitoreşti insulte luate în uşor de amândouă personajele, se produce în bătătura lui Moromete şi toată mişcarea se reduce la o apropiere de gardul care, crede acesta, influenţează pârâiturile unui aparat radio, personaj episodic şi el în toată această veselă întâlnire. Aşa cum se putea bănui, cei doi dezbat chestiunile zilei, dar nu se avântă prea departe: ating numai, din când în când, uşor, situaţia politică, întorcându-se cel mai adesea la cele care se petrec în jurul lor; pentru ca, în partea finală, să joace povestea conflictului lui Ilie Moromete cu fiii săi cei mai mari şi drama plecării acestora, după ce i-au luat totul. Aici, Moromete e tot Moromete, iar Cocoşilă devine când unul şi când altul dintre cei doi fii nesupuşi.

Alexandru Dabija preia acest text şi-l face viabil pe scena scufundată de la Teatrul „Act", înscriindu-şi încă un succes, alături de spectacolele după clasicul mai vechi, Ion Creangă. Cu o economie de mijloace remarcabilă, specifică artistului inspirat, el scoate din uitare o lume care nu mai există: aceea a ţăranului român de la câmpie (din Sud, fireşte). Aceeaşi economie de mijloace şi subtilitate demonstrează şi cei doi interpreţi care învie un moment acum trecut, încheiat, din viaţa pe care Marin Preda a salvat-o în celebra sa scriere.

Nu am înţeles de ce se teme Cocoşilă să se apropie de gard: poate ca să nu provoace undele radio, aşa cum face, de la început, Moromete? Cert este că abia după ce se joacă şi scena cu cei doi huligani ai lui Moromete are şi el curajul să se apropie, fără – fireşte – niciun efect de natură să-l sperie.

Spectacolul este o felie din nucleul romanului: „Poiana lui Iocan", la care se referă atât de des exegeţii marelui scriitor. Sigur că o adaptare scenică a acestuia ar fi fost mai convingătoare decât felia de viaţă pe care ne-o oferă adaptatorul, şi cu el artiştii de la „Act". Oricum, spectacolul este unul care place publicului, chiar a celui care crede că ştie ce-i cu Marin Preda, fără a-l fi citit. Şi, cum cititul e greu, poate că aşa vom avea mai mulţi cunoscători ai lui Marin Preda, tot după ureche, dar şi după vederea unor actori de valoare, într-un spectacol menit să dureze.

Adrian MIHALACHE

Deşteptăciunea la români

Celebrul roman *Moromeţii* al lui Marin Preda conţine multe scene tari, dialoguri expresive, intrigi palpitante, astfel încât s-ar fi pretat uşor la o dramatizare de anvergură, în spirit realist. Ar fi ieşit, în acest caz, un spectacol gen *Nişte ţărani*, mare succes de pe vremuri al Teatrului Mic, dar care nu ar mai corespunde aşteptărilor publicului de azi.

Dramatizarea lui Cătălin Ştefănescu vine în întâmpinarea acestor aşteptări, propunând o versiune minimalistă, condensată, care nu omite – însă – nimic esenţial din mesajul romanului. Spectacolul constă dintr-o lungă conversaţie între *Moromete*

(Marcel Iureş) şi *Cocoşilă* (George Mihăiţă), ultimul intrând, însă, cu dezinvoltură şi în alte roluri (*Paraschiv*, *Nicolae* etc.). Ideea este excelentă, deoarece, în carte, Cocoşilă este partenerul care-i dă la fileu mingile lui Moromete, în exerciţiul lor dialectic. Moromete este mai profund, dar Cocoşilă este mai provocator şi are o retorică mai eficientă. Idealul celor doi este deşteptăciunea, care nu are neapărat vreo legătură cu instruirea. Modelul lor este Nicolae Iorga, „omul cu două creiere“, iar teama lor cea mai mare este să nu treacă drept proşti. Munca, sărăcia, impozitele, inclusiv „fonciirea“, li se par, oricum, mai suportabile decât prostia. Analizele lor politico-economice nu sunt deloc naive: savoarea lor stă în inteligenţa nestrunită de convenienţă, iar umorul involuntar se datorează informaţiei grevate de insuficienţă. Sunt ca nişte mori de vânt care se învârt sprinţar, dar care nu prea au ce măcina. O modificare fericită faţă de roman este şi faptul că eroii nu se informează din ziare, ci de la radio. Astfel se evită orice trimitere la discuţiile politice ale eroilor lui Caragiale: Jupân Dumitrache şi Nae Ipingescu, sau Leonida cu Efimiţa. Cătălin Ştefănescu adaptează cu artă superba descriere a câmpiei de la începutul părţii a treia a romanului, transformând-o într-un veritabil poem, în stilul cercului de la „Albatros“, de care Marin Preda a fost apropiat.

Alexandru Dabija a condus cu nerv spectacolul. A avut ideea bună de a face ca mişcările personajelor să bruieze, din când în când, semnalul radiofonic. A construit cu pricepere scena de climax, când Moromete, înfruntat de membrii familiei sale (jucaţi de George Mihăiţă), striveşte portretele lor (imprimate pe porţelan, ca fotografiile din cimitire).

Cei doi mari actori ne oferă un adevărat regal. Amândoi evită pitorescul, concentrându-se asupra esenţelor care fac personajele cu adevărat interesante. Marcel Iureş îl construieşte pe *Moromete* din microgesturi şi atitudini în care fineţea nuanţelor impresionează. Totuşi, toate aceste elemente de interpretare nu se sudează încă într-un tot organic. Este nevoie de un rodaj, pentru ca personajul să apară cu adevărat viu, şi nu „construit“. Acum, se văd – pe ici-acolo – cusăturile. George Mihăiţă nu numai că este absolut convingător în rolul lui *Cocoşilă*, căruia îi dă culoare şi savoare, dar trece cu mare graţie în celelalte roluri, fără opintiri şi fără contraste stridente. Momentul poetic despre câmpie este, mai ales, emoţionant.

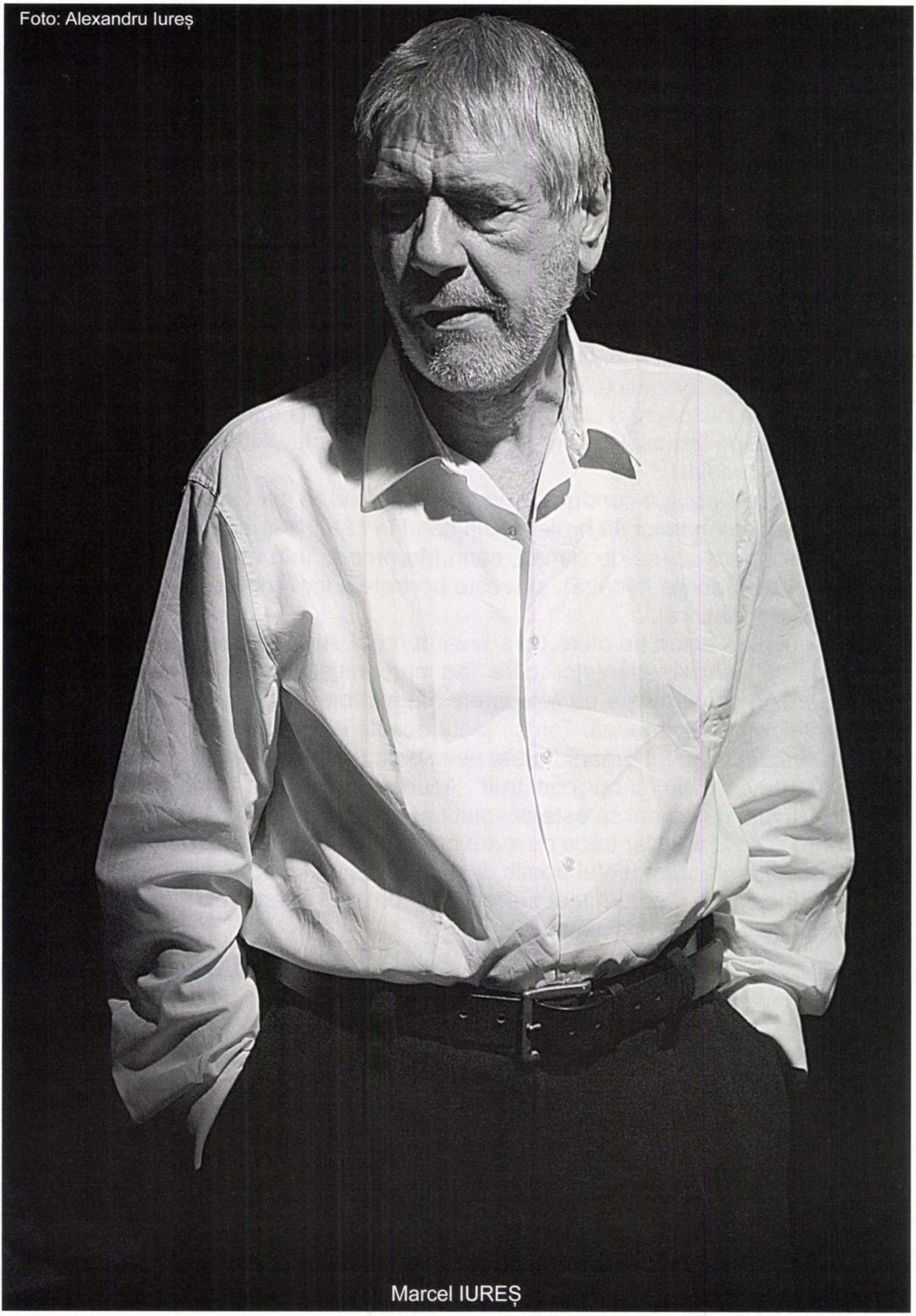
Spectacolul m-a determinat să recitesc romanul şi am văzut cu bucurie cum trece el dincolo de mode şi timp.

Nicolae HAVRILIUC

Cu astea de-ale noastre...

Printre atâtea „extravaganţe“, de tip Mike Bartlett sau Dea Loher, care au asaltat unele scene de la noi, iată un spectacol apărut ca o *liană* de care să te agăţi în vremurile de fragilizare a valorilor ce ne încearcă! Este vorba de ***Păi... despre ce vorbim noi aici, domnule?***; scenariul: Cătălin Ştefănescu după Marin Preda;

Foto: Alexandru Iureș



Marcel IUREȘ

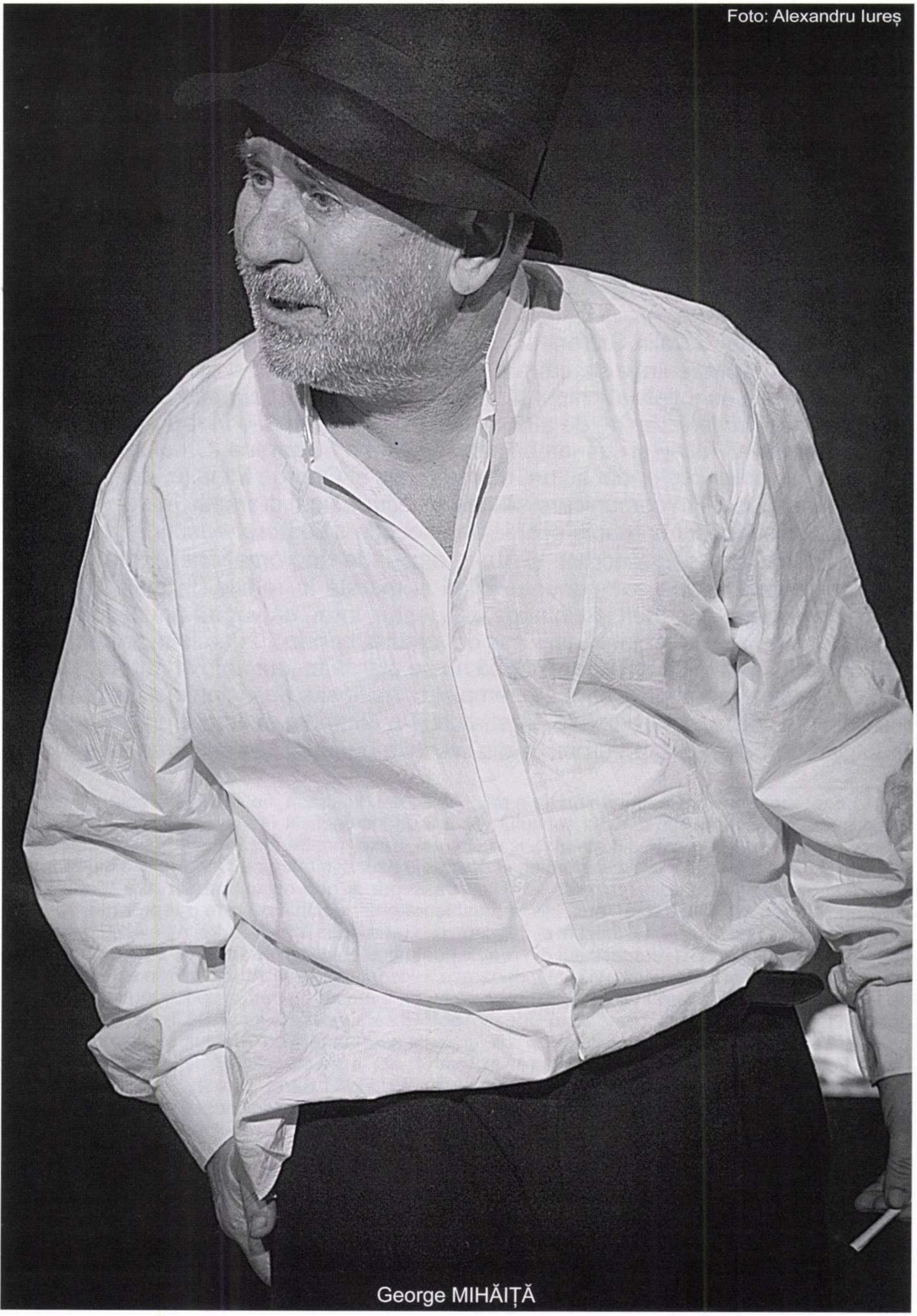


Foto: Alexandru Ureș

George MIHĂIȚĂ

regia: Alexandru Dabija; Teatrul „Act“[1]. Întrebarea nostimă, dar şi piedică în abaterea de la „problemă“ (ce dă titlul spectacolului), îi ţine la un loc pe Ilie şi Cocoşilă (personaje de roman trecute în personaje de teatru) în conversaţia despre cum se fac lucrurile în lume şi cum s-ar spune că se fac lucrurile la noi. Numai că la noi nu prea se fac: e numai vorbărie – zice unul dintre personaje. Aşa-i soiul de om: să şadă în bătătura casei, să trăncănească despre una, despre alta, şi să vadă numai până la gard. Îi este incomod să se apropie de gard ca să privească şi dincolo – zice altul. Perspectiva de schimbare există în tineri. Băieţii cei mari, Paraschiv şi Nilă, iau din casă ce cred că-i al lor, din grajd iau caii, şi fug în lume ca să facă bani şi să-şi croiască viaţa după cum le taie capul, adică după ureche. Băiatul cel mic, Niculae, vrea la şcoală, vrea să înveţe ca să-i înveţe şi pe alţii, să schimbe soiul de om, adică după carte.

Scenariul lui Cătălin Ştefănescu (în felul unui „comentariu“ pentru scenă) se transpune în reprezentaţie de către Alexandru Dabija printr-o dublă elaborare: pe de o parte este esenţializat chipul ţăranului român între *„ocupaţiunea manuală“* şi *„ocupaţiunea mintală“*, iar pe de altă parte este portretizat Ilie în raport cu umanitatea din poiana lui Iocan şi cu membrii familiei căreia îi aparţine. Greul spectacolului se aşază pe umerii celor doi actori, Marcel Iureş şi George Mihăiţă, doi aşi ai scenei româneşti, puşi în comunicare să dea funcţiune unui dramatic în doi, care, *à la longue*, poate deveni un cuplu scenic de excepţie. (Se pare, născut în seara premierei... Bine ar fi să se-ncerce şi-n alte episoade „morometiene“!) Întemeiat din contrarii, cuplul adună componenta fizică şi morală în relaţie. În plan fizic, unul dintre personaje este înalt şi ciolănos, cu gesturi largi, ce vor să anexeze cât mai mult din ce nu are, iar celălalt este mic de statură, bondoc, zgârcit în gesturi, voind să-nchidă în sine ceva important, ca să nu se piardă în van. În plan moral, ambele personaje sunt îndemnate spre contemplaţie, nu lipsite de viclenie şi umor – unul, mai tăios în vorbe, spre a lovi în prostia ce şi-a făcut din exersare un cheag; altul, îndulcind vorbele, spre a nu pierde din „vechile bucurii“. Marcel Iureş face din Ilie un personaj de centru (de lume, de fiinţă), adunând în sine adevăruri de viaţă sedimentate practic. În pielea sa, personajul priveşte cu tristeţe şi cu răbufnire la schimbările ce-l copleşesc şi, deşi le înţelege, le tot amână spre a nu pierde „bucuria“ tradiţiei. George Mihăiţă, aşezat în *Cocoşilă* printr-un firesc de identitate actor-personaj (văzându-l de aproape, mi-a amintit de „băiatul“ din *Reconstituirea*, unde şocul de la debut a fost acelaşi firesc de identitate), mişcă personajul în adiacenţa lui *Ilie*, oarecum provocator şi conducător al conversaţiei, marcat de intuiţie şi inteligenţă. Stările şi gândurile personajelor sunt modelate de către cei doi actori printr-o complementaritate a rostirii, a gestului şi a mimicii. Momentul de „psihodramă“ (inspirată formă de „teatru în teatru“) presupune un fluid interior, ce le permite lui Marcel Iureş şi lui George Mihăiţă o trecere de la unul la altul a măiestriei actoriceşti, cu respirări şi accente noi, ca într-un tot de sine stătător, creator de sinestezie scenică. Simţurile celor doi actori se-ngânau şi-şi răspundeau prin emisii de agreabil.

---

[1] Exersarea privirii prin libertatea de a privi, fie scene de stradă, fie scene de teatru, îţi conferă posibilitatea şi plăcerea (pe direcţia sensului) de a fi un ins implicat în viaţa cetăţii. Participarea la aceste „scene“ nu-ţi ştirbeşte din rostul civic şi cultural, trăitor printre mistere, de a lua atitudine (pro sau contra) fără a ştirbi din vraja misterelor, ci doar de a aşeza în marginea lor niscaiva dintre înţelesuri. Teatrul, deşi pleacă din realitate, se ridică deasupra ei prin ochiul creator al artistului. Sunt spectacole unde actul teatral nu intervine în „desfăşurătorul“ realităţii pe care o reprezintă, spre a o mişca la stânga sau la dreapta direcţiei ei de mers, ci o reproduce întocmai. Imitaţia, când e mai mult fotografie decât selecţie a dramaticului din real, îi poate ţine captivi şi pe artist, şi pe spectator într-o altă realitate (scenică), devenită artificială, deoarece îi lipseşte mesajul. Atunci trăirea actorului, oricât de intensă şi convingătoare s-ar face, ar putea să nu fie în acord cu trăirea spectatorului, care, deşi aplaudă jocul actorului, nu acceptă fluxul „ideatic“ potrivit căruia se face jocul. Să fie adevărul de viaţă pe care-l deţine spectatorul un lucru mizerabil, şi acela sărman faţă de „idealul“ proclamat de spectacol? Este o întrebare pusă după vizionarea la Teatrul „Act“ a spectacolului *Cockoşi* de Mike Bartlett (regia: Horia Suru; scenografia: Steliana Ştefănescu; cu: Florin Rareş Stoica, Vlad Nemeş, Fulvia Folosea, Ionel Mihăilescu). Dacă viaţa în cuplul edenic, din înţelepciune şi nobleţe, creează un cadru legal pentru viaţa în cuplul gay, asta nu înseamnă ca acesta din urmă să devină agresiv, iar primul să piardă teren în favoarea abilităţilor de „aranjare“ ale celui de al doilea. Piesa lui Mike Bartlett are numeroase defecte prin construcţie, făcând-o pe alocuri incoerentă, iar Horia Suru preia textul (pe care îl şi traduce) mai mult de dragul spectaculosului. Bine ar fi dacă textul unei piese străine, în primă lectură, ar fi însoţit şi de lansarea lui editorială. S-ar obţine un câştig pe două fronturi. În primul caz, se lansează o nouă carte pentru teatru (slujind colecţiei „Biblioteca spectatorului“, cum se-ntâmpla în interbelic). În al doilea caz, spectatorul poate lua contact nemijlocit cu textul, în vederea asemănărilor şi deosebirilor cu spectacolul. Şi apoi, oricât de fascinant ar fi, jocul actorilor nu te poate închide într-o iluzie faţă de care să nu spui câteva sau mai multe vorbe.

În reducţia sa scenică, spectacolul „moromeţian“ *Păi... despre ce vorbim noi aici, domnule?* este convingător şi place. Şi-n timp ce urcam scările, ieşind din sala de la subsol, spre a ajunge la nivelul străzii, pentru a mă pierde în nocturna ploioasă a începutului de primăvară, am simţit cum „amărăciunea“ preluată de la unele spectacole văzute anterior se diluează, şi mă cuprinde seninătatea. Aveau dreptate vechii greci să mizeze pe bucuria ce trebuie să rămână, când au întemeiat spectacolul de teatru!

Teatrul „Act“ – Păi... despre ce vorbim noi aici, domnule? **Adaptare de Cătălin Ştefănescu după romanul *Moromeţii* de Marin Preda. Regia: Alexandru Dabija. Cu: Marcel Iureş (*Moromete*) şi George Mihăiţă (*Cocoşilă*). Dara premierei: 2 martie 2014.**

George MIHĂIȚĂ și Marcel IUREȘ

Nicolae PRELIPCEANU

O piesă despre azi la „Odeon", mai ieri

Sunt foarte rare piesele de teatru, româneşti şi contemporane, care să înglobeze în ele problema moştenirii trecutului comunist, ca sechelă de care personajele nu pot scăpa. Un fapt divers (de fapt, mai mult decât atât: un fapt tragic, despre care se vorbea în şoaptă în anii '80) – dispariţia fără urmă a soţiei cuiva, fără ştirea acestuia şi fără ca familia să mai afle ceva despre ea vreodată –, prilej de multiple presupuneri, devine la Radu F. Alexandru ***Poveste despre tatăl meu***, piesă reprezentată la „Odeon", în sala de la subsol. Atunci, vorbindu-mi-se despre dispariţia femeii, fireşte că noi (atât povestitorul, cât şi ascultătorul) ne-am gândit imediat nu atât la moartea acesteia, cât la recrutarea ei pentru o misiune ultrasecretă de spionaj exterior, cu schimbarea de identitate şi aspect fizic, şi tot ce mai implica o asemenea întâmplare nefericită. Acum, în piesa lui despre aceeaşi întâmplare, scriitorul Radu F. Alexandru preia ipoteza şi o fructifică, introducând în viaţa personajelor, urmărite încă de întâmplarea neobişnuită din trecut, intervenţia brutală a unei forţe care nu ţine seama de vieţile oamenilor şi nici de sensibilităţile lor, materializată, această forţă, în eterna Securitate. Eterna, pentru că autorul însuşi, destul de experimentat politician în acelaşi timp, afirmă asta în piesa lui.

Radu F. Alexandru construieşte gradat povestea, fără a se grăbi şi fără a depăşi un anume ritm, cel impus de fapt şi de prelucrarea estetică a faptului. Începutul este liniştit, paşnic, vorbeşte despre dragostea nouă a bărbatului care şi-a pierdut-o pe cea dintâi, despre sentimentele sale faţă de fiica sa (a lor), pentru ca din spatele acestei atmosfere aparent idilice să ţâşnească drama veche, obsesia lui care nu doarme, exact ca duşmanul de clasă de altădată. Şi cu aceasta ne întoarcem la vechile instituţii ale terorii organizate, la securistul de altădată, devenit după revoluţie general, dar şi la rememorarea anchetelor pe care căpitanul de-atunci le conducea, pentru a face să pară că este vorba de o dispariţie, iar nu de o misiune. Ne întoarcem – şi autorul afirmă asta prin gura eroilor săi – la perpetuarea Securităţii şi a metodelor ei în lumea (pretins) democratică de după revoluţie, la personajele tranziţiei (precum revoluţionarul devenit ministru, atent la ameninţările din umbră ale sistemului), ne întoarcem la tot ce trăim, dar vrem să uităm.

Piesa este structurată ca o poveste care include scenele de teatru, povestitorul – sau mai bine zis povestitoarea – fiind fiica de 13 ani a perechii Andrei–Anca. Ioana Anastasia Anton îşi joacă destul de potrivit rolul, într-un crescendo al emoţiei, pe măsură ce ne apropiem de deznodământul tragic al poveştii. În schimb, Crina Mureşan, în rolul *Ancăi*, violoncelistă profesionistă în piesă, falsează de multe ori, adoptând un ton care mi s-a părut nepotrivit cu conţinutul afirmaţiilor sale, atât în dialogurile cu *Andrei*, soţul său din piesă – Gelu Niţu –, cât şi în cele cu bunul lor amic *Imy*, interpretat corect de Mircea Constantinescu. Un personaj destul de şters şi de convenţional construieşte Mircea N. Creţu, în rolul revoluţionarului ajuns ministru de Interne. Mai nuanţat şi temeinic antipatic este cel pe care-l joacă Dan Bădărău – căpitanul anchetator dinainte de revoluţie, ajuns general (e drept, în retragere) după, în momentul când este din nou contactat de Andrei, arhitectul sperând să afle dacă într-adevăr fosta lui soţie a fost recrutată, atunci, în

Foto: Octavian Tibăr

Crina MUREȘAN și Gelu NIȚU

Mircea CONSTANTINESCU, Gelu NIŢU şi Crina MUREŞAN

Foto: Octavian Tibăr

urmă cu 16 ani. Gelu Niţu, actor experimentat, e convingător în cea mai mare parte a rolului său: povestea lui nu-l copleşeşte, dar nici nu-l opreşte pe alocuri de la momente destul de convenţionale. Regia lui Gelu Colceag este destul de discretă, iar scenografia acoperă spaţiile cu mobilierul modern pe care te aştepţi să-l vezi într-o casă de intelectuali de azi, precum şi-ntr-un birou sau altul, pe unde se perindă personajele noastre.

Principalul câştig al acestui spectacol este mesajul pe care autorul îl transmite spectatorului: acela că sistemul n-a dispărut, nu doarme, ci veghează în continuare. El, acest sistem, cu Securitatea în spate, îl învinge până la urmă pe Andrei, chiar dacă acesta se întâlneşte doar cu un general care pretinde că e scos din uz, dar o seamă de gesturi şi de spaime sunt aceleaşi ca-n regimul pe care Andrei însuşi, alături de George, revoluţionarul ajuns ministru, credeau că l-au dărâmat. Nu, ministrul se teme de pereţii care au urechi, securistul îşi joacă inocenţa şi blândeţea, totul e acolo unde a fost lăsat – pe aceeaşi policioară, vorba poetului şi-a cântecului pe versurile sale. Acest mesaj, tragic în fond prin însuşi conţinutul lui, ni-l transmite Radu F. Alexandru cu toată claritatea şi cu toată tristeţea, astfel încât moartea finală, anunţată, a lui Andrei vine doar ca o completare a unei alte morţi, mai generale: aceea a iluziei noastre, a tuturor. Piesa lui Radu F. Alexandru este construită fără artificii şi ornamente; ea are un scop precis: acela de a spune un adevăr, oricât de trist ar fi el. Aceasta este, în fond, menirea dramaturgului, ca şi aceea a oricărui artist.

Nu ştiu dacă e o coincidenţă sau nu, dar data premierei a coincis cu aniversarea neagră a zilei când s-a instaurat la noi sistemul de care nu pot scăpa nici eroii piesei lui Radu F. Alexandru, cum nu putem scăpa nici noi înşine.

Teatrul „Odeon“ – Poveste despre tatăl meu **de Radu F. Alexandru. Regia: Gelu Colceag. Scenografia: Constantin Ciubotariu. Cu: Gelu Niţu (*Andrei*), Mircea Constantinescu (*Imy*), Mircea N. Creţu (*George*), Dan Bădărău (*Bujor*), Crina Mureşan (*Anca*), Ioana Anastasia Anton (*Irina*). Data premierei: 6 martie 2014.**

Nicolae PRELIPCEANU

Vesele cruzimi la teatru

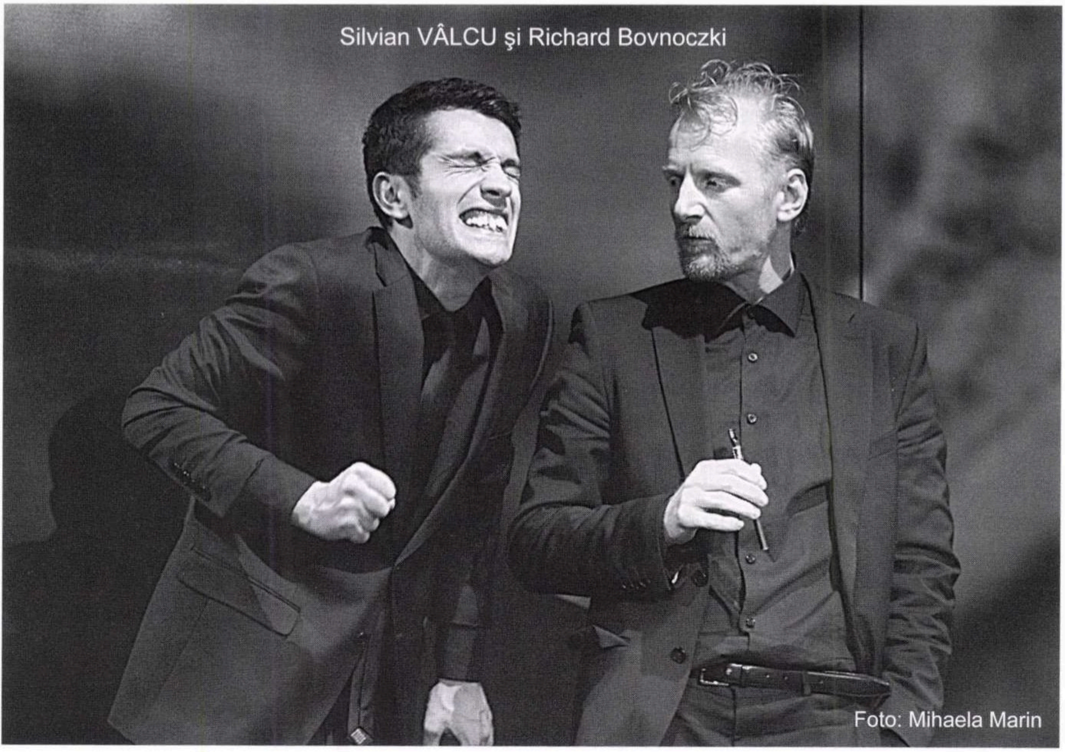
De câteva decenii a devenit o modă să găseşti vicii sau păcate lumii în care trăieşti. Dar ce zic eu de câteva decenii? Moda e veche şi poate că nici nu e modă, din moment ce lumea, în care trăim, e imperfectă, tot mai imperfectă pe măsură ce se perfecţionează. Adică progresăm... în jos.

Dramaturgul spaniol Esteve Soler este autorul unei trilogii de ...contre: *Contra progresului*, *Contra iubirii* şi ***Contra democraţiei***. A găsi noduri în papura democraţiei nici nu e greu, iar dacă uiţi cele spuse de un mare om – şi anume că democraţia e sistemul cel mai prost (sau imperfect, sau cum o fi spus) în afară de toate celelalte –, atunci chiar ţi se pare un infern.

Esteve Soler alege calea unor mici fragmente de viaţă (felii, dacă vrem), care echivalează cu nişte piese scurte şi atinse de aripile unui Beckett şi ale unui

Foto: Mihaela Marin

Alina BERZUNŢEANU, Silvian VÂLCU şi Mihai SMARANDACHE



Silvian VÂLCU şi Richard Bovnoczki

Foto: Mihaela Marin

Ionesco. Sunt cruzimi alese demonstrativ, iar dintre ele doar una se încadrează exact în tematica indicată de titlu. În mica piesă despre aleşii poporului care lichidează tocmai poporul imperfect şi plănuiesc să facă rost de altul, întrevedem, duse la absurd, de atâtea ori pomenitele sugestii pe care ziariştii le fac guvernărilor catastrofale (adică oricăror guvernări, căci, după cum se ştie, *nimeni nu-i perfect*), dar şi un prim pas spre *The Brave New World*.

Umorul se înnegreşte încă de la primele replici şi mai ales de la primele întâmplări. Alexandru Dabija a ales, la „Odeon", să înceapă cu o punere în scenă care trimite la Beckett: doi bătrânei, ultravopsiţi pe faţă, înveliţi într-un fel de pătură cuprinzătoare, vor naşte – în mod desigur grotesc –, iar nou-născuta li se bagă la loc sub pături, pentru a le smulge câte un picior şi pentru a ieşi cu bucata însângerată, la vedere. Grozăvia trezeşte sala şi îi dă un bobârnac. Şi mai dură este scena a doua, unde arăboaica refugiată cu toată familia ei (soţul său şi fiica sa) în Occident, îl ucide pe soţ din cauză că el nu înţelege să se adapteze la purtările lumii unde a ajuns. E drept, ea însăşi mai e ultraacoperită de burca, dar ne arată, triumfătoare, mâinile pătate de sânge. Aşadar, sugestia unei lumi dure, unde totul se rezolvă prin violenţă, aşa cum vom vedea şi mai departe. Pe-aici pe undeva se interpune scena referitoare strict la democraţie şi la alegerile libere, care pot aduce, la guvernare (a unei ţări sau a unui oraş) nişte dementi şi scelerați. Toată lumea ştie că democraţia poate uşor să evolueze (progreseze?) înspre dictatură şi teroare, dar Esteve Soler, şi cu el Alexandru Dabija, găsesc calea spre minţile spectatorilor, cam pe lângă absurdul teatrului de acum câteva zeci de ani, de altfel menţionat mai sus. Totul este o parodie sau o alarmă exagerată, ca un fel de „Deşteaptă-te, române – pardon, spectatorule!" Este, desigur şi o clipire glumeaţă din ochi, undeva, într-un colţ ascuns al întregii desfăşurări. După scena întâi, cea de-a cincea trimite cel mai clar la teatrul absurd al lui Ionesco. Şi piesa/spectacolul se încheie *en fanfare* cu povestea părinţilor care-şi ucid fiul, argumentându-şi, în prealabil, fapta chiar cu el de faţă.

Într-o asemenea desfăşurare de orori vesele, actorii sunt dirijaţi spre comportamentul unor manechine inteligente (dacă aşa ceva o fi posibil), o sugestie a lumii mecanizate, mânate de bani şi de câştig, mereu câştig (vezi sceneta finală), şi nu de sentimente sau principii – că de morală nici nu poate fi vorba. O lume comună multor ucronii deja cunoscute, precum cea a lui Huxley, citată mai sus. De altfel, totul se desfăşoară în faţa unui fel de ecran tulbure, din spatele căruia nu răzbate decât o lumină vagă. E o lume fără adâncime, plată, liniară, pusă în mişcare de interese meschine şi de violenţă. Totul, transpus în cheia unui umor negru de calitate.

Aflat într-o efervescenţă remarcată de toată lumea care vede teatru, Alexandru Dabija a câştigat o anume dezinvoltură în interpretarea unor texte clasice româneşti, nu neapărat scrise pentru teatru, cum sunt poveştile lui Creangă, dar nu le ocoleşte nici pe cele străine pentru teatru. Niciunul dintre spectacolele lui nu poartă marca altcuiva, aşa încât un spectator atent poate descoperi în toate *gheara leului*. Amestecul acesta de grotesc, absurd, comic şi iar absurd – ca să fac o aluzie la *Steaua fără nume* – produce în opera lui (căci putem vorbi de o operă închegată), o atmosferă care te învăluie şi te ţine la curent cu un mod de a gândi nu numai teatrul, ci şi lumea în care trăim. Înţelegi de ce alege cutare text, cum înţelegi de ce îl tratează în cutare cheie.

Contra democraţiei de la „Odeon" este un spectacol, la urma urmei, în linia celor şapte mici piese de Ionesco şi a fragmentelor caragialiene sau a fragmentelor shakespeariene, chiar dacă la sfârşitul acestora nu scrie nicăieri „va urma“. Sper să urmeze cât mai multe.

Teatrul „Odeon“, Sala Studio – Contra democraţiei **de Esteve Soler. Traducerea: Luminiţa Răuţ. Regia: Alexandru Dabija. Decorul: Helmuth Stürmer. Costumele: Corina Grămoşteanu. Cu: 1. Mugur Arvunescu (*Soţul*), Oana Ştefănescu (*Soţia*), Coca Zibilianu (*Copilul*), Dan Năstase (*Omul cu mopul*). 2. Silvian Vâlcu (*Primul bărbat*), Mihai Smarandache (*Al doilea bărbat*). 3. Oana Ştefănescu (*Farah*), Mugur Arvunescu (*José*). 4. Richard Bovnoczki (*X*), Silvian Vâlcu (*Y*), Alina Berzunţeanu (*Z*). 5. Mugur Arvunescu (*Bărbatul*), Oana Ştefănescu (*Vecina*), Mihai Smarandache (*Vecinul*). 6. Alina Berzunţeanu (*Mama*), Mihai Smarandache (*Tatăl*), Silvian Vâlcu (*Fiul*). Data reprezentaţiei: 18 februarie 2014.**

Nicolae HAVRILIUC

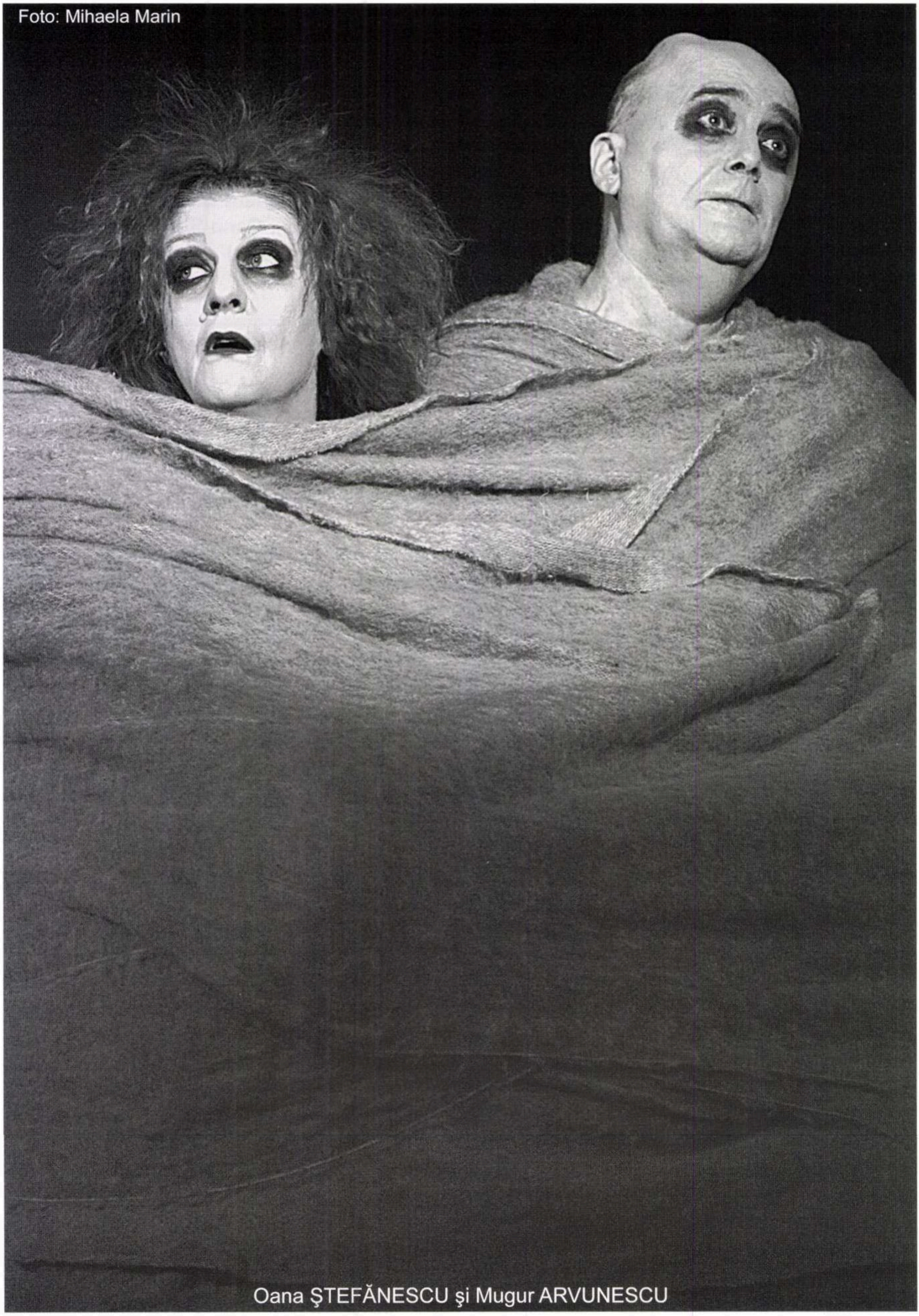
Teatrul ca o terapie de şoc

Când realitatea în mers depăşeşte minimum de faceri ce-i îngăduie să fie percepută drept realitate (este momentul când se rupe bariera de ordine şi echilibru), se produce o revărsare a ei în altceva: în ficţiune. Altfel spus, posibilităţile realului fiind „exfoliate“, se trece la exersarea trăirii prin abateri de comportament, atât în plan personal, cât şi-n plan social. Pentru a înţelege şi a ţine sub control acest altceva social, devenit ficţiune, inteligenţa umană intervine (condiţia este să intervină la timp) şi lansează (prin intermediul satirei, caricaturii, sarcasmului până la grotesc şi imitarea nefardată a faptelor) câteva terapii de şoc, spre a tempera excesul de fictiv al realităţii sau încercând readucerea ei în limitele respirabilului. Catalanul Esteve Soler, mâhnit de ceea ce face şi îşi face omul (conştient şi inconştient), aşezat ca într-un centru de lume ce pare s-o ia la vale, scrie *Trilogia* de utilitate imediată (***Contra progresului, Contra iubirii, Contra democraţiei***), remarcată, în fapt, drept trei substanţiale exerciţii de dialog, în aparenţă disparate între ele, fiecare în câte şapte „pânze“, vizând psihologia şi societatea insului XXI.

Scenele româneşti, în libertatea lor de creaţie, prin regizorii noştri supli în gândire şi iscusiţi întemeietori de forme scenice în mişcare, inconfundabile repere pentru imaginarul teatral al lumii (de care, har Domnului, nu ducem lipsă!), se arată atrase de textele tânărului catalan. Anul 2013 a fost începutul... În ianuarie, Alexandru Dabija aranjează scenic la Teatrul Naţional „Radu Stanca“ (Secţia Germană) din Sibiu *Contra democraţiei*, urmat de Bobi Pricop, în spaţiul „Laboratorului de noapte“ al Teatrului „Bulandra“, cu experimentul *Contra progresului (*mai 2013), pentru ca, apoi, Radu-Alexandru Nica să închidă trilogia şi să monteze la Teatrul Naţional din Târgu Mureş *Contra iubirii* (iunie 2013).

Iată că Alexandru Dabija reia proiectul ***Contra democraţiei***, după versiunea sibiană, şi-l transpune într-o nouă imagine scenică, la „Odeon“ (ianuarie 2014), cu unele schimbări: scenografia fiind încredinţată lui Helmut Stürmer – scena este adusă în centru, înconjurată pe trei laturi de public –, costumele (şocante prin împerecherea lividului cu roşu) îi aparţin Corinei Grămoşteanu, iar efectele video, întregitoare elemente ale imaginarului (materia decorului se dizolvă şi se recompune ca o

Foto: Mihaela Marin



Oana ŞTEFĂNESCU şi Mugur ARVUNESCU

Foto: Mihaela Marin

Mihai SMARANDACHE, Oana ŞTEFĂNESCU şi Mugur ARVUNESCU dăltuire în corpuri de lumină), sunt datorate artistului video Cinty Ionescu. Dar schimbarea esenţială se produce în organizarea scenelor. Cele şapte „crochiuri" ce compun textul din *Contra democraţiei* sunt reduse la şase. Operaţiunea s-a produs, cu siguranţă, dintr-un specific al viziunii regizorale ce preţuieşte simetria (dacă în scena întâi, părinţii sunt devoraţi de copil, în scena şase, părinţii îşi ucid copilul) şi include în unitatea spectacolului numai secvenţele necesare. Se găsesc în spectacolul de la „Odeon" (Sala Studio) imagini dintr-o democraţie din care a dispărut însemnul conlucrării de pe poziţii egale, unde fiecare să-şi aibă şansa; în schimb, stăruie profilul autoritar al unicului, al vicleanului cocoţat în frunte şi pliat după necesităţi personale pe scaunul decizional. Este exclus alesul pentru calităţi, în schimbul celui impus prin mârlănii. Predomină violenţa, groaza şi scabrosul. Se pare că, într-o fază a evoluţiei (prin sleirea esenţelor ce fac vital sistemul), în absenţa unui control riguros al relaţiilor interumane şi a nesocotirii legilor de convieţuire, democraţia este atinsă de sindromul subminării şi al distrugerii celui din apropiere.

Scena întâi, elocventă prin ritmurile prevestind „sfârşitul de partidă", aduce în vizor un cuplu de casă, el şi ea, discutând cu aprindere despre lucrurile din cotidian şi efectul asupra lor. Înfăşuraţi în „postavul" nucleului de familie, cei doi pun în mişcare un tablou cu accente picturale. (Oana Ştefănescu şi Mugur Arvunescu, prin rostire şi mimică adecvată – răbufnirile lui fiind urmate de oftatul ei –, animă cromatica unui expresionism unde totul ia chip de grotesc înspăimântător.) Copilul conceput din iubirea părţilor procreatoare („rodul iubirii noastre" – se spune) odată născut, în locul bucuriei mult sperate (replică la bucuria din familie, ce deschide scena), aduce primejdia şi dispariţia treptată a cuplului. În viziunea lui Soler (accentuată de regie), răul, din noul născut, n-a fost plămădit în mediul de viaţă intrat (n-a avut vreme nici să-l respire, darămite să-l cunoască), ci transmis genetic prin sângele părinţilor, constrânşi de traiul într-o societate obstrucţionistă şi mercantilă. Acest virus genetic existenţial se cere conştientizat spre binele societăţii, pentru că, în ciuda oricărui tip de reforme şi revoluţii, societatea nu prosperă (şi nici nu se schimbă), ci stăruie amăgitor prin declaraţii, umilindu-şi cetăţenii şi împingându-i pe făgaşul căderii continue.

Absenţa religiosului din viaţa personajelor, a blândeţii firii, a iubirii aproapelui de esenţă creştină, a făcut să pogoare asupra lor atmosfera încărcată de conflicte fără soluţii (când părţile, din egoism ocult, nu sensibilizează confruntarea cedând unul în favoarea celuilalt) din Antichitatea politeistă ce a inspirat tragedia greco-latină. Scena cinci, în seninătatea ei (jucată firesc de Oana Ştefănescu, Mugur Arvunescu şi Mihai Smarandache, în rolul soţului somnoros, predestinat sacrificiului), dar străjuită de misterul clipei ce duce spre gravitatea situaţiei, mobilul aflându-se în imposibilitatea cunoaşterii (personajele se mişcă între veghe, somn şi visare), mi-a amintit de momentul morţii lui Agamemnon pe fundalul împerecherii fără oprelişti Clitemnestra–Egist. Năstruşnica cifră şase a stopat gândirea personajelor, împiedicându-le să afirme care cifră vine după. Prea s-a grăbit „geneza" biblică (se pare că-l interesează cu deosebire pe Soler) să-şi distribuie „facerea" numai în şase zile. Probabil că odihna trebuia amânată (când roadele „facerii" erau în toi), spre a se plăsmui în subsidiar şi „incredibilul" ce va lua chip în vremurile viitoare.

Există la omul lui Soler, ca o supradotare cultivată de vremuri, instinctul de a ucide, mişcat – se prea poate – din necesitatea de a face ordine, în sens abstract, şi plăcerea de a eterniza fiinţa în „clipuri" ce adună la un loc victima şi călăul. Plăcerea unor asemenea eternizări „de o clipă" este sporită în spectacol prin implicarea privitorului. În final, personajele părtaşe la crimă (părinţii îşi ucid băiatul ajuns la vârsta maturităţii, pentru că interesele de firmă o cer şi, în plus, este un derapaj nativ) solicită spectatorul să profite de cadavru (pentru a le aduce un oarece venit) sau să le fotografieze alături de cadavru, din convingerea săvârşirii unei fapte bune. Nu evit să cred că Alexandru Dabija nu şi-a gândit scena într-o multitudine de înţelesuri. Sadica plăcere a personajului se vrea lovitură în plexul inconştienţei privitorului. Dar ceea ce apare interesant la regizor este ştiinţa de a aduna în spectacol actori din generaţii diferite şi de a le oferi posibilitatea să comunice în deplinătatea şanselor sau, păstrând proporţiile, de pe poziţii egale. Datorită unei dinamici a jocului, la care participă înfăţişarea actorului cu rostirile sale, prestaţia lui Mihai Smarandache are farmec, mult farmec. Nu odată acest farmec, răsfrânt asupra partenerului de joc, a încântat privitorul. (Rămâne de antologie finalul din *Tipografic Majuscul* – regia: Gianina Cărbunariu –, unde Mihai Smarandache, alături de Gabriel Răuţă şi Alexandru Potocean, modelează spovedania „răului“ cu cele mai ingenue accente ale spunerii.) În soţul somnoros, în tatăl pruncucid şi-n bărbatul violent, actorul îşi preumblă chipurile de expresie, jucând scenele ca pe o reprezentaţie de sine stătătoare, iar impresia ar putea rămâne definitivă, dacă iscusinţa regizorului (sub veghea căruia se află actorul) n-ar fi ordonat partea prin sporul de contribuţie la reuşita întregului. Silvian Vâlcu pare că-l susţine pe Mihai Smarandache, mai mult spre a rotunji, în parteneriat, o relaţie de scenă, şi excelează în primul bărbat violent (deşi cade snopit în bătaie, de al doilea) şi-n copilul ajuns la maturitate, chipeş şi impasibil (dar omorât de tatăl pruncucid). În ce priveşte figura personajului redat de S. Vâlcu se cere o atenţie pentru expresia ochilor, pentru mişcarea sprâncenelor, a gurii sau pentru încleştarea fălcilor. Expresia urii şi îndemnul spre violenţă ale personajului jucat de M. Smarandache se tempereazǎ pentru nota de afecţiune afişată, când numitul călău îşi lipeşte victima de obrazul său ca printr-o atingere de aproape. În contrast, apare celălalt copil, devoratorul de părinţi, târându-se pe scenă ca o arătare hidoasă, ce emană din gesturi şi gângureli tot răul mocnit şi îmbătrânit (căruia Coca Zibilianu îi împrumută corpul şi mişcările, nu în nuditatea naşterii, ci vestimentată de Corina Grămoşteanu). Alina Berzunţeanu, deşi joacă extremele (a fost dorinţa regiei), se află între iubita sechestrată şi schingiuită şi mama pruncucidă, stăruie prin tonul ce trasează feminitatea personajului. Şi democraţia poate naşte „nevinovatele“ tiranii: „baronul“ de ocazie. Richard Bovnoczki desenează chipul unui astfel de „baron“ şi-l înzestrează cu cinism, atunci când personajul decide smulgerea din temelii a unui oraş, numai pentru a scoate din memorie imaginea iubitei. Un cuvânt de atenţie se cuvine şi pentru Dan Năstase, în *Omul cu mopul*, ce-şi mişcă muşchii pectorali ca un surplus la mişcarea scenică.

Am observat, în desfăşurarea spectacolului, dirijarea personajelor ca într-un calcul matematic (aranjamente, permutări, combinaţii); adică, ţinând cont de indicaţia autorului, Alexandru Dabija şi-a distribuit actorii prin ordonarea lor în cupluri ce se fac, se destramă şi apoi se refac, urmându-şi devenirea pe bucla oscilaţiei, ca într-o simetrie.

Păstrându-mi tonul optimist, mă pregăteam să-mi notez la ieşirea din sala de spectacol următoarele: ce se-nţelege din subsidiarul spectacolului este faptul că, totuşi, realitatea se vrea frumoasă, iar viaţa merită iubită. Dar mi-am stopat gândul, pentru că mă apăsa ceva. Ceea ce mă apăsa, ca un greu nesuferit, era excesul de fictiv, devenit marginea realităţii, pe care omul, în nechibzuinţa sa, l-a anexat, mutilând viaţa. Iată că vine teatrul, cu proiecţia sa de lumini!... Teatrul nu-şi propune să inventeze o nouă realitate, ce trebuie musai urmată şi trăită în dimensiune proprie, ci să intervină în folosul realităţii existente, ca să-i corecteze abaterile şi derapajele, spre a se aşeza în matcă funcţiunilor fireşti.

Nicolae PRELIPCEANU

De la cadre la resurse umane, alte măşti, aceeaşi piesă

Fiind persoană în vârstă de peste 16 ani (şi ceva!), m-am dus cu încredere la Teatrul „Act", la spectacolul cu piesa britanicului Mike Bartlett, ***Cont(r)acte***, tradusă şi regizată de Cristi Juncu. Eram avertizat de invitaţie că *spectacolul nu e recomandat persoanelor sub 16 ani.* O veche mentalitate mai crede că *persoanele sub 16 ani* au o sensibilitate care nu le-ar permite să suporte o asemenea poveste dramatică. Adevărul este, dacă te uiţi în jur, altul. Insensibilitatea se instalează în zilele noastre de la vârste foarte fragede, mult sub limita bănuită de Teatrul „Act"; nu de alta, dar altfel nu se mai poate supravieţui în lumea noastră. O lume pe care o sugerează şi piesa lui Mike Bartlett, teribilă satiră a mediilor corporatiste şi a tentativelor – reuşite – ale corporaţiilor de a supraveghea viaţa angajaţilor lor, până în cele mai mici amănunte, adică până în sufletul şi-n patul lor. Parcă am mai trăit noi asta o dată, şi încă nu aşa de demult... Atunci era Partidul şi Securitatea care ţi se băgau în suflet şi-n pat, acum, în lumea *nouă începută* – vorba lui Păstorel despre data trecută –, sectorul *resurse umane*, adică cel de *cadre* rebotezat, este cel care scormoneşte vieţile angajaţilor, în scopul de a face ca totul să funcţioneze normal în *firmă*.

Firmă, acest cuvânt care fascinează atâta lume, încât mă sfiesc să spun despre ea/ei cuvântul proşti, revine mereu în piesa aceasta, de la „Act", fiind un fel de obsesie, sau un fel de dumnezeu (măcar pe ăsta nu-l scriu cu majusculă) atotputernic, de care depinde viaţa şi (aproape) moartea angajaţilor săi. Vrei să-ţi dai demisia, dacă nu e acceptată de *firmă* (sic!), atunci vei avea tot restul vieţii o tinichea de coadă şi nu te vei mai putea angaja nicăieri, astfel încât cel care prinde un post e sclavul pe care *firma* (iar!) îl foloseşte cât vrea, adică atâta timp cât e productiv şi are *vânzări mari* (altă obsesie), şi-l aruncă la gunoi când nu mai funcţionează. Aici s-a ajuns de la celebrul film cu Chaplin la banda rulantă a lui Ford, despre care învăţam la economie politică, în liceul de acum cine ştie câţi ani, când chiar aveam şaisprezece.

Totul se petrece între două personaje: pe de o parte, femeia dezumanizată, căreia i se aruncă, spre final, replica *„ţie, dacă te tai, îţi curge sânge?"*, şefa cadrelor – pardon: resurselor umane – ale unei inumane corporaţii; pe de alta, angajata pe care o descoase treptat, pentru a ajunge la sugestii monstruoase. (Nu vi le dezvălui, ca să aveţi şocul necesar când veţi vedea voi înşivă spectacolul.) Cele două personaje sunt întruchiparea unei lumi în care dictatura a trecut de la şefii de state la corporaţii; lucru pe care-l ştiam, dar aici este redat în modul cel mai plastic cu putinţă. „Şefa de cadre", femeia-jandarm (sau gardian nazist ori bolşevic de lagăr) este perfect interpretată de Theodora Stanciu, cu o stăpânire rece şi o artificialitate necesară construcţiei rolului. (Sigur, meritul este şi al regizorului Cristi Juncu.) În faţa ei, mielul, angajata mai întâi relaxată şi dezinvoltă, apoi tot mai crispată pe parcurs, împrumutând cumva ceva din artificialitatea celeilalte, pentru a reuşi să se preteze acestui joc murdar în care o antrenează ea. Diana Cavaliotti (*Ema*) a trecut cu bine şi examenul acestui rol – greu, gradat, în care nu trebuie pierdut niciun moment şi nicio nuanţă, dacă vrei să nu ratezi efectul. Personajul ei este la început puţin speriat de chemarea la marea gardiancă de la resurse, şi de aceea afectează o veselie factice, bine construită, iar pe măsura evoluţiei lucrurilor se deşteaptă. Aşa cum sper că se va fi deşteptat şi publicul, care se distra grozav la primele replici, când întrebările indiscrete i se păreau comice, când era evident pentru cineva care şi gândeşte, nu doar asistă neputincios, încotro se îndreaptă lucrurile. Veselia publicului m-a făcut să mă gândesc şi să o şi spun că acestora li se va pune foarte uşor jugul de gât, pentru că, până să înţeleagă ce li se întâmplă, o să li se pară că acela ce li-l pune vrea doar să-i gâdile puţin – adică să-i distreze, că tot e distracţia mama şi tatăl lor.

Un adevăr la care ar trebui să medităm mai des (chiar dacă el emană dintr-un spectacol de teatru care nu e, cum se crede, un simplu divertisment – mai ales aici, în subsol, la Teatrul „Act") este acela că dorinţa de a-i stăpâni pe oameni e veche de când lumea şi, chiar dacă ea nu împrumută metodele criminale ale bolşevicilor, şi pe alte căi, considerate mai *soft*, se poate ajunge la aceleaşi rezultate; minus crimele, dacă nu cumva imixtiunea în viaţa privată şi în sentimentele oamenilor nu este şi ea o crimă... Mai *soft*, fireşte, dar rezultatul e tot o moarte. Dacă nu fizică, atunci măcar una socială.

Din punctul acesta de vedere, spectacolul de la Teatrul „Act" este, dincolo de valoarea sa artistică, binevenit. Cu toate că asemenea semnale a mai dat teatrul, au mai dat poezia sau proza, au mai dat şi alţii, lumea merge înainte, râde când i se pare că se gâdilă, fără să vadă că ceea ce îi dă senzaţia aia plăcută nu e altceva decât perechea de cătuşe.

Piesa mi-a amintit cumva şi de *Generoasa fundaţie*, a spaniolului Antonio Buero Vallejo (1916–2000), pe care am văzut-o în spectacol, la TNB, demult – cred că prin 1978...

Teatrul „Act" – Cont(r)acte **de Mike Bartlett. Traducerea şi regia: Cristi Juncu. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Cu: Theodora Stanciu (*Şefa de cadre*; cum n-avem o distribuţie scrisă expres, o numesc aşa) şi Diana Cavaliotti (*Ema*). Data reprezentaţiei: 23 martie 2014.**

Adrian MIHALACHE

Eterna impostură

Impostura este eternă, dar formele ei se schimbă odată cu spiritul timpului. ***Tartuffe*** al lui Molière este un fals devot, care se foloseşte de respectul şi autoritatea de care se bucura, în vremea lui, Biserica, pentru a-şi atinge scopurile lumeşti. Degeaba susţinea Molière că el nu viza ansamblul credincioşilor, ci doar pe unii nevrednici membri ai lui: satirizarea acidă şi demascarea necruţătoare nu se îndreptau asupra unui personaj anume, ci asupra unui simbol al bigotismului afişat. Norocul a fost că Regele Soare se cam săturase să tot fie mustrat de clerici pentru stilul său libertin de viaţă, astfel încât a susţinut reprezentarea piesei. În descendenţa lui Tartuffe se înscrie Julien Sorel al lui Stendhal, al cărui prim pas pe drumul ambiţiilor a fost să înveţe *Biblia* atât de bine, încât să poată recita, pe de rost, orice pasaj indicat; pasul al doilea fiind, desigur, seducţia exercitată asupra femeilor de poziţie socială superioară. În secolul al XX-lea, impostorul tipic afişa devotamentul pentru o ideologie, pentru a dobândi foloase materiale şi prestanţă socială. În zilele noastre, se pare, cel mai bun mijloc de autopromovare este să te închini la forţele nelimitate ale pieţii şi să cultivi la vedere eficienţa productivă.

O punere în scenă a piesei lui Molière, astăzi, nu poate ignora diversitatea manifestărilor imposturii. Spectacolul lui Victor Ioan Frunză de la Teatrul „Metropolis“ arată interes mai curând pentru împrospătarea limbajului teatral, decât pentru reconsiderarea conţinutului ideatic.

De la ridicarea cortinei, se remarcă decorul ingenios şi semnificant al Adrianei Grand. Familia este adunată în jurul unei mese dreptunghiulare, astfel concepute încât jumătate să amintească de stilul Louis XIV, iar cealaltă jumătate de designul contemporan. Pe masă se află carafe cu băuturi frumos colorate, precum şi un buchet de flori, de mare efect. Totul sugerează plăcerea de a trăi relaxat. Atitudinile tinerilor – în categoria cărora intră şi mama vitregă – sunt, şi ele, degajate: stau tolăniţi, fumează, beau, în timp ce bunica îi mustră. Tartuffe apare cu servitorul după el, din curtea din spate, care pare despărţită de salon printr-o fereastră în stil franţuzesc, dar, de fapt, comunică neîngrădit cu acesta. Servitorul bate toaca de zor, ca pentru a chema lumea la ordine. În cursul spectacolului, toaca va mai fi folosită, inclusiv de Tartuffe însuşi, percuţia devenind din ce în ce mai violentă. Efectul sonor şi cel vizual sunt excelente, iar licenţa asumată – la catolici nu se bate toaca! – are haz.

Regizorul a schimbat destul de mult din conţinutul piesei. Servitoarea cea vioaie care-l înfrunta pe Tartuffe devine aici un personaj mut, cu figură sumbră, replicile ei – atâtea câte au mai rămas – fiind rostite de Marianne, fiica lui Orgon. Nu mai apare trimisul regelui, care să aducă happy-end-ul. Mai grav este că au dispărut şi hârtiile compromiţătoare privind participarea lui Orgon la Frondă, încredinţate lui Tartuffe, fapt care reduce conflictul la spolierea de avere, renunţându-se la primejdia denunţului politic. Poate cel mai reuşit element de limbaj teatral este scena împachetării mobilelor, atunci când Tartuffe somează familia să părăsească locuinţa aflată, de acum, în posesia lui: ambalarea mesei imense şi a scaunelor în folii de plastic şi lipirea lor cu scotch produce efecte vizuale şi auditive de calitate.

Victor Ioan Frunză a avut ideea excelentă de a-i pune pe tinerii actori să vorbească în versuri, ceea ce nu poate decât să le prindă bine. Stilistic, interpretarea este unitară, energică şi vivace, aşa cum le stă bine unor tineri. Rostirea versurilor este clară, bine articulată. Problema este că personajele sunt redate schematic, în liniile lor esenţiale, fără prea multe nuanţe, care să le dea complexitate.

Orgon (Sorin Miron) este la fel de tânăr ca şi copiii săi, ceea ce pare a explica izbucnirile sale violente, ca spartul veselei şi altele. Din jocul lui nu se înţelege, însă, din ce resorturi psihice vine ataşamentul şi orbirea sa faţă de Tartuffe. Ar fi trebuit să rezulte că, în ciuda averii şi a vieţii vesele de familie, omul suferă pentru că nu a găsit până acum pe cineva care să-i dea suficientă atenţie, în care să aibă destulă încredere şi care să fie destul de răbdător ca să-i primească destăinuirile, copiii săi fiind cam zănatici, iar soţia având preocupările ei. Aşa cum stau lucrurile, Orgon este un simplu naiv, care nu aşteaptă decât să fie dus de nas.

Adrian Nicolae, Irina Bucescu şi Lucian Rus, în rolul celor trei tineri, sunt simpatici, dinamici şi plăcuţi. Au şi o foarte bună mişcare scenică, pusă în evidenţă mai ales în reuşita scenă a împachetatului. Servitorul lui Tartuffe, *Laurent* (Mădălin Badea) bate cu sârg toaca şi îşi urmează stăpânul ca un bodyguard. Elena Ghimpeţeanu (*Filipote*) face din rolul mut al servitoarei o prezenţă apăsătoare, care pare a prevesti răul. Gesturile ei măsurate, în timp ce strânge cioburile sau rânduieşte resturile de mâncare, şi expresia permanent sumbră reliefează bine un personaj interesant. Cum era de aşteptat, Adela Mărculescu face din *doamna Pernelle* un personaj savuros şi se adaptează perfect stilului general al spectacolului. Nicoleta Hâncu, în rolul *Elmirei*, are eleganţă, măsură şi farmec. A înţeles perfect personajul: o doamnă tânără şi cochetă, care face cu abilitate tot ce trebuie ca să fie lăsată în pace.

Ultimul, dar cel mai important, este George Costin, în rolul titular. El joacă bine trecerea de la umilinţa „afişată" la cruzimea planificată. Dacă, în alte montări, în secvenţa încercării de viol pe masă s-a sugerat, prin joc de scenă, că Tartuffe ştie bine că Orgon se află sub masă, dar pur şi simplu nu se poate stăpâni, aici se poate presupune că ştie, dar nu-i pasă, pentru că are donaţia deja în buzunar. Este convingător când se dezlănţuie, mai puţin însă atunci când este prefăcut şi mieros. Ştiu că nu este uşor, dar interpretarea modernă a lui Tartuffe ar trebui să fie mai complexă, făcând să apară în filigran ipostazele în care personajul va reapărea în diverse epoci şi circumstanţe. Cu alte cuvinte, jocul actorului ar trebui să ne facă să-i întrevedem, dincolo de Tartuffe, pe Julien Sorel sau pe Leonte Răutu. N-aş aduce această obiecţie dacă nu aş fi văzut, în alte înscenări, că acest lucru se poate realiza.

Teatrul „Metropolis" din Bucureşti – Tartuffe sau Impostorul **de Molière. Versiune scenică de Victor Ioan Frunză. Regia: Victor Ioan Frunză. Dramaturgia: Victor Ioan Frunză şi Adrian Nicolae. Decorul şi costumele: Adriana Grand. Cu: Adela Mărculescu (*Doamna Pernelle, mama lui Orgon*), Sorin Miron (*Orgon, soţul lui Elmire*), Nicoleta Hâncu (*Elmire, soţia lui Orgon*), Adrian Nicolae (*Damis, fiul lui Orgon*), Irina Bucescu (*Marianne, fiica lui Orgon*), Lucian Rus (*Valère, iubitul lui Marianne*), George Costin (*Tartuffe, bogat ipocrit*), Mădălin Bradea (*Laurent, valetul lui Tartuffe*), Elena Ghimpeţeanu (*Flipote, fata în casă*). Data reprezentaţiei: 9 martie 2014.**

Mircea MORARIU

O sărbătoare

Poate şi fiindcă am trecut pentru o vreme prin Secretariatul literar al unui Teatru, sunt foarte bucuros de fiecare dată când am ocazia să consemnez că un spectacol bun e însoţit de un caiet de sală la fel de bun. Lucrul acesta se întâmplă însă din ce în ce mai rar, poate şi fiindcă mai peste tot rolul compartimentului în cauză, altădată socotit vital în configurarea repertoriului – alt concept vetust! –, e din ce în ce mai minimalizat, mai neglijat, tot la fel cum un caiet-program bine făcut pare o cheltuială inutilă. Am scris cândva un comentariu în care spuneam că un Secretariat literar competitiv, care să ştie să alcătuiască adjuvante spectacologice profesioniste, atrăgătoare, nu reprezintă doar un semn că Teatrul respectiv se respectă pe sine, îşi respectă atributul esenţial de instituţie de cultură, ci sunt, cel mai adesea, un indicator fidel al calităţilor profesionale şi intelectuale, de om al cărţii, ale directorului.

Am dat atunci şi câteva exemple. Dintre ele nu putea lipsi acela al Teatrului German de Stat din Timişoara şi cel al directorului Lucian M. Vărşăndan. Şi iată că, acum, excelenta montare a spectacolului ***Cabaret*** de Joe Masteroff are parte de un caiet de sală nu doar cu o grafică aparte, adaptată specificului montării (al cărui design e acela al pălăriei, marcă de identificare a genului), ci şi conţinând multe informaţii utile. E semnat de Andreea Andrei, versiunea germană e datorată Ruxandrei Buglea, fotografiile sunt făcute de Ovidiu Ciba, iar grafica i-a fost asigurată de firma Portaremedia.ro.

Una dintre paginile caietului e consacrată istorisirii felului în care o carte de povestiri intitulată *Adio, Berlin!*, scrisă de Christopher Isherwood în 1939, a fost dramatizată în anul 1951 de John van Drutten şi intitulată *I am a Camera*. John Kander a scris muzica, Fred Ebb a alcătuit libretul şi aşa s-a născut musicalul *Cabaret*, a cărui primă înscenare pe Broadway s-a produs în 1966, în regia lui Harold Price şi coregrafia lui John Field. Prima reprezentare londoneză a avut loc doi ani mai târziu, iar rolul *Sally Bowles* a fost interpretat atunci de Judi Dench. *Cabaret* şi-a dobândit însă maxima celebritate în 1972, atunci când Bob Fosse a regizat filmul cu acelaşi titlu, pe al cărui generic apăreau câteva nume de actori celebri: Liza Minelli, Michael York, Joel Grey. Nu mai puţin de opt premii (regie, actriţă în rol principal, actor în rol secundar, imagine, decoruri, montaj, muzică, sunet) au recompensat performanţa ieşită din comun a peliculei. Un *love story* eşuat, între o actriţă de cabaret şi un tânăr aspirant la gloria literară. Dublat de o emoţionantă poveste de dragoste fără noroc, poveste frumoasă ca o romanţă târzie, între doi oameni de vârsta a treia, care pentru o scurtă perioadă au nutrit iluzia că ar putea fi fericiţi. Poveşti de dragoste eşuate, fiindcă au avut proasta inspiraţie de a se petrece în Berlinul începutului anilor '30 ai secolului XX. Un Berlin din ce în ce mai nesigur, mai ostil, mai căzut pradă nazismului, persecuţiilor rasiale, exacerbărilor violenţei. Ş.a.m.d.

Filmul a fost excelent, a fost elogiat de critici şi a fost recompensat – cum spuneam – cu premii. Aşa cum sunt gata să anticipez că se va întâmpla şi cu spectacolul datorat lui Răzvan Mazilu, în dublă calitate de regizor şi coregraf, lui Dragoş Buhagiar, semnatarul unor minunate decoruri şi mereu expresive (şi nu doar colorate) costume, orchestrei Teatrului German de Stat din Timişoara condusă de Peter Oschanitzky şi tot mai performantei trupe de actori de la acelaşi Teatru. O trupă care, cu fiecare nouă premieră, demonstrează că poate orice. Poate să joace în felurite registre şi stiluri de teatru dramatic şi poate să joace profesionist music-hall.

Căci principala calitate a montării de la Timişoara e profesionalitatea. Garantată de maturizarea artistică a lui Răzvan Mazilu, artist mereu doritor de absolut, de perfecţiune, care niciodată nu a pornit la lucru punând în faţă deviza românească „merge şi aşa"; artist despre care poeta Ana Blandiana a scris, demult, o celebră tabletă publicată în *România literară*a. Împlinită de profesionalismul directorului Lucian M. Vărşăndan, care nu a confundat conceptele, care a înţeles că a pune în scenă un cabaret – şi nu unul oarecare, ci unul devenit faimos datorită unui film asemenea – nu înseamnă un joc oarecare.

Cabaretul înseamnă lux, înseamnă bani, înseamnă cheltuială. Cabaretul adevărat nu e un simplu spectacol cu sclipici, cu două-trei rochii de lamé, cu încă două-trei smochinguri, cu câteva cântece mai degrabă fredonate decât cântate, cu nişte mişcări aproximative, dezarticulate, caraghioase. Cabaretul presupune decoruri fastuoase, pe care Dragoş Buhagiar, bun cunoscător al spaţiului de joc de la TGST – loc unde a devenit un familiar –, le-a conceput magistral. Cabaretul presupune actori antrenaţi, actori apţi pentru marea performanţă, actori care ştiu şi să cânte impecabil, şi să danseze fără probleme, şi să joace fără cusur teatru-teatru.

Răzvan Mazilu a făcut la Timişoara exact ceea ce trebuia să facă. A devenit un factor coagulant de energii. A ştiut să ceară şi a avut delicateţea de a şti să primească ceea ce a primit de la oamenii locului. A primit înainte de orice devotamentul absolut. În absenţa căruia chiar că nu se putea ieşi nimic esteticeşte notabil. A oferit şi a primit rigoare. Nu ştiu câţi dintre componenţii distribuţiei sunt nemţi-nemţi. Cu siguranţă, nu foarte mulţi. Ştiu însă că spectacolul e, cum se spune, „de calitate germană", funcţionează asemenea unui ceas elveţian, dar are sensibilitatea, pasionalitatea şi ritmul sufletului latin.

Foto: Ovidiu Ciba

În rolul *Conférencier*, Georg Peetz e copleşitor. Cântă şi dansează fără cusur. Când trebuie, revine, firesc, la instrumentele actorului de teatru dramatic. Combină admirabil zâmbetul şi lacrima. E de o energie debordantă. E mereu prezent în scenă şi nu oboseşte niciodată. E pur şi simplu perfect. Cum perfectă, deloc intimidată de presiunea modelului Liza Minelli, e şi Daniela Török, brava, extraordinara interpretă a lui *Sally Bowless*. Regăsim în jocul Danielei Török superficialitatea înşelătoare a personajului, palpitul unor sentimente răvăşitoare. Actriţa ştie să evite riguros capcanele peste tot prezente ale vulgarităţii şi melodramaticului, şi să creeze un personaj adevărat. Tânărul Konstantin Keidel, căruia rolul *Cliff Bradshaw* îi vine ca o mănuşă, nu e doar frumos, aspectuos, de vitrină (deşi are toate însuşirile de a fi şi un notabil actor de film): e un bun narator, se implică în poveste, dar îşi dimensionează aşa cum trebuie implicarea – nu patetizează, dar nici rece nu e. Ce mai? E şi neamţ, e şi yankeu. Adică e foarte bun. Cum foarte bună e şi Tatiana Sessler în *Domnişoara Kost*, un fel de Jenny Speluncă, riguros adusă în scenă. Foarte bun, cu atitudini prieteneşti înşelătoare şi durităţi bine relevate, e Radu Vulpe în rolul *Ernst Ludwig*.

Emoţionanţi, până în a-ţi da frisoane – emoţionanţi, dar nu melodramatici –, sunt Ida Garcsek-Gaza (*Domnişoara Schneider*) şi Christian Bormann (*Domnul Schultz*): Romeo şi Julieta „la sfârşit de noiembrie“, doi oameni mărunţi, simpli, fără noroc, care, pentru o clipă, cred că viaţa le oferă în sfârşit o şansă. O lume întreagă, o istorie se concentrează în cutremurătorul strigăt al domnului Schultz: „*Dar şi eu sunt german!*“ Un strigăt ce îşi află replica în finalul spectacolului, care, fără vorbe, într-o copleşitoare tăcere, spune „*Cu toţii suntem evrei*“; adică, cu toţii suntem victime, atunci când nişte nebuni îşi fac de cap, se joacă cu vieţile şi destinele noastre, ne trimit la Auschwitz, în Siberia ori în Bărăgan, pentru vini de dânşii inventate.

În fine, foarte bun este ansamblul. Încep cu Franz Kattesch, cu un moment de excelenţă în dansul obosit, gâfâit, al Patronului de cabaret şi îi menţionez apoi pe Olga şi pe Silvia Török, pe Anne Marie Waldek, pe Cristina Romândaşu şi pe Suzana Vrânceanu, pe Horia Săvescu, pe Richard Hladik şi pe Aljoscha Kobeţ.

Şi revin, în încheiere, la Răzvan Mazilu: la acel Răzvan Mazilu pe care l-am cunoscut acum aproape 20 de ani, atunci când debuta furtunos în regia spectacolului de teatru-dans *Dama cu camelii*. Tânărul de atunci va împlini în iunie 40 de ani. O vârstă pe care nu şi-o ascunde, fiindcă nu are niciun motiv să o facă. A trăit fiecare an intens şi fiecare an scurs a marcat pentru el câte un eveniment artistic. Pentru el, dar şi pentru noi – spectatorii lui, unii chiar prietenii lui. Răzvan Mazilu şi-a pregătit prin *Cabaretul* de la Teatrul German de Stat din Timişoara un superb cadou de aniversare. Nu a făcut-o singur. Iar această capacitate a lui de a obţine dăruirea altora înseamnă acum, pentru Răzvan Mazilu, artistul ajuns la maturitate, principalul motiv de mândrie.

Teatrul German de Stat din Timişoara – Cabaret **de Joe Masteroff, după piesa *I am a Camera* de John van Druten şi povestiri de Christopher Isherwood. Versiunea germană: Robert Gilbert. Varianta redusă pentru orchestră: Chris Walker. Muzica: John Kander. Versurile: Fred BB. Regia şi coregrafia: Răzvan Mazilu. Decorul şi costumele: Dragoş Buhagiar. Conducerea muzicală: Peter Oshanitzky. Cu: Georg Peetz, Daniela Török, Konstantin Keidel, Ida Jarcsek-Gaza, Christian Bormann, Tatiana Sessler, Radu Vulpe, Olga Török, Silvia Török, Anne-Marie Waldek, Cristian Romândaşu, Horia Săvescu, Richard Hladik, Franz Kattesch, Suzana Vrânceanu, Aljoscha Kobeţ şi Orchestra Teatrului German de Stat din Timişoara. Data reprezentaţiei: 28 februarie 2014.**

Foto: Ovidiu Ciba

Foto: Ovidiu Ciba

Mircea MORARIU

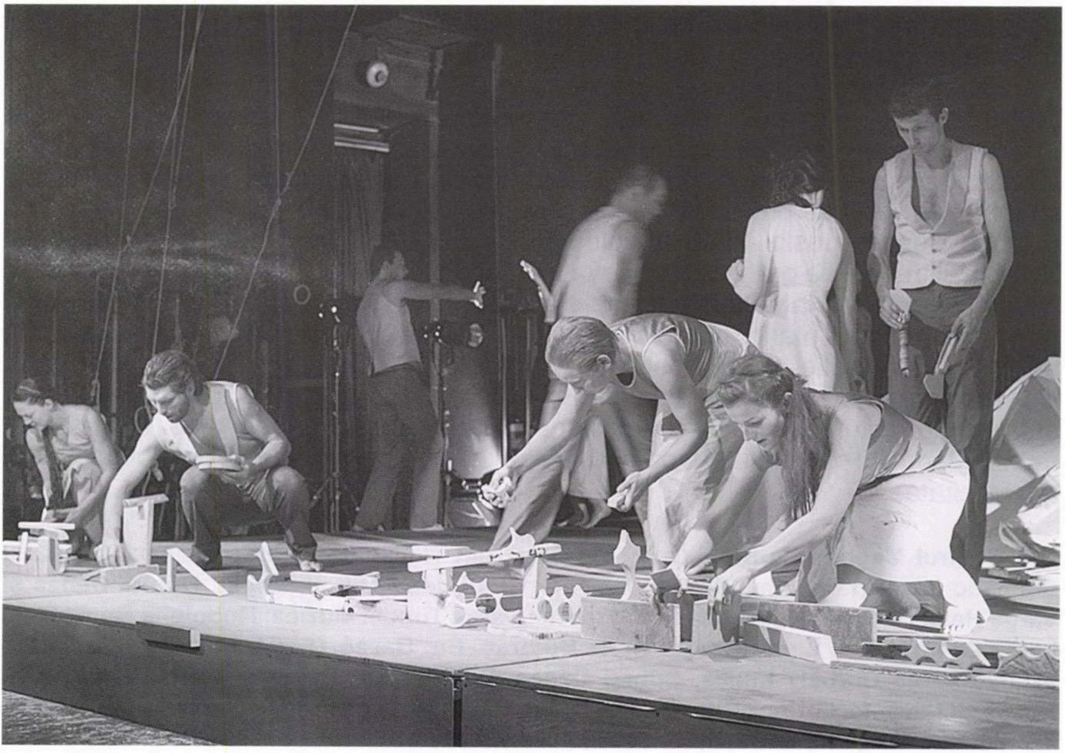
Concentrare

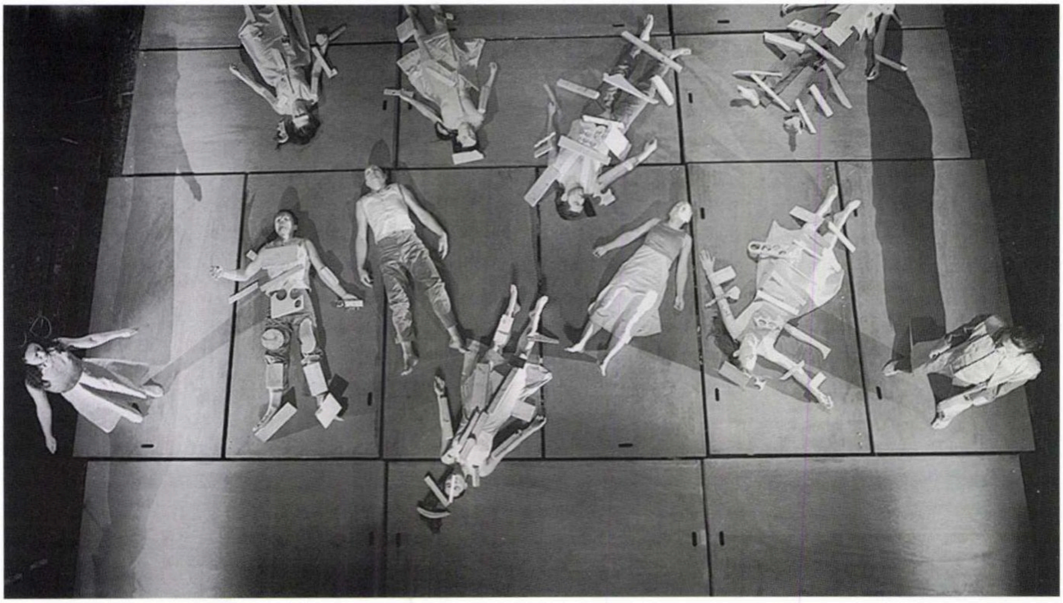
Multă vreme a plănuit Milton să scrie un mare poem epic, dar visul i s-a transformat în realitate numai în ceea ce exegeţii socotesc a fi a treia perioadă a creaţiei sale. Aceea când, după anul 1665 şi după o cumplită epidemie de ciumă ce a devastat populaţia Londrei, scriitorul s-a retras într-un sat din Buckinghamshire, însoţit de fiicele sale. Aici prinde contur, materialitate, *Paradisul pierdut*, pe care John Milton îl dă la iveală în 1667. Această victorie a creaţiei sale se petrecea însă pe vremea când poetul era deja orb, el dictându-şi – din câte se pare – poemul, rod al unor acumulări creatoare desăvârşite de-a lungul a mai bine de 20 de ani. „După cum Beethoven a compus muzica celestă când era surd, Milton a descris spectacolul tulburător al eterului şi sferelor când era orb" – observa marele anglist român Leon D. Leviţchi (cf. *Istoria literaturii engleze şi americane*, Editura All, Bucureşti, 2000).

Asemenea altor mari scriitori ai lumii, având-u-i ca iluştrii precursori pe Dante, pe Petrarca, pe Torquato Tasso ori pe Ariosto, cu toţii inspiraţi de Biblie, Milton a refăcut în versuri „povestea primei neascultări a omului, precum şi a fructului oprit, care, după ce a fost gustat, a adus pe lume moartea şi întreagă nenorocirea noastră". Gândit după modelul epopeilor în 12 cânturi, *Paradisul pierdut* este, conform aceluiaşi Leon Leviţchi, „o audiţie muzicală de mare excepţie, într-o catedrală renascentistă". Un alt exeget, pe nume Lowell, făcea observaţia că „descrierile trădează un sentiment de spaţiozitate", reflectat şi refractat în fiecare frază şi perioadă, iar fiecare frază şi perioadă irump în cosmos.

O altă remarcă a anglistului român previne asupra dificultăţilor pe care le ridică dramatizarea şi înscenarea: „Deşi poemul este prin excelenţă epic, stâlpul său de susţinere *nu este verbul, ci adjectivul*, precum şi *substantivul propriu* de mare sonoritate."

Deşi nu se limitează doar la poemul lui Milton, scenariul dramatic conceput, din câte înţeleg de Döbrei Dénes, şi concretizat regizoral de el împreună cu Varga Heni – ambii deţinând şi roluri în spectacol – e, în principal, susţinut de textul poetului englez. Iar cea mai mare problemă pe care au avut-o de soluţionat cei doi regizori ai spectacolului ***Cer şi Pământ*** a constat în conferirea de dinamism mareei de adjective, în teatralizarea imaginilor. Şi aceasta, fără a face apel la un exces de scenotehnică, fără imagini şocante, fără fum şi lumânări, fără prea multe elemente de decor (Hagyi Csaba) ori de costum (Varga Tünde), incapabile de semnificare autentică din pricina unei suprautilizări demonetizante. Decorurile, executate cu predilecţie din lemn, se află în consonanţă cu o seamă de elemente de recuzită, iar costumele sunt imaginate astfel încât să arate că povestea lui Adam şi a Evei, izgoniţi din Rai, e – cum bine ştim – povestea cuplului generic, dar şi povestea fiecăruia dintre noi. Şi că, fiind astfel, povestea nu mai e aceea a unei lumi moarte şi a unei nenorociri. Ci a reinventării Raiului pe Pământ. Iar dacă, la un moment dat, pe scenă apar o *Evă* (Baczó Tünde) şi un *Adam* (Molnos András Csaba), care se prezintă astfel, ei sunt, mai apoi, multiplicaţi. De aici una dintre calităţile principale ale montării. Aceea că spectacolul curge firesc, unitar, rod al îmbinării dintre simplitate, refuz al savantlâcurilor căutate şi cultură adevărată.





Pe ce au contat, aşadar, în primul rând cei patru principali realizatori ai spectacolului? Pe cel mai important, mai sigur, dar şi mai imprevizibil element de care se slujeşte teatrul, şi aceasta de când există el pe lumea asta. Pe elementul în absenţa căruia spectacolul nu ar putea exista: actorul. Privit şi folosit ca individualitate creatoare, dar înţeles deopotrivă şi ca parte a unui ansamblu ce trebuia astfel coordonat încât să se încadreze disciplinei ansamblului, acesta fiind chemat să reflecte unitate. Unitate şi rigoare.

Scenaristul şi regizorii se apropie cu prudenţă, cu precauţie, în etape. de textul lui Milton. Îl plasează mai întâi în contemporaneitatea spectatorilor, pe care încet-încet îi familiarizează cu universul ideatic al scrierii. Primele minute ale reprezentaţiei se consumă sub forma unui happening în miniatură, a unui spectacol interactiv. Publicul e provocat de doi actori (Tar Mónika şi Bandi András Zsolt) la o discuţie despre posibilitatea absolutului în dragoste, în Timişoara secolului al XXI-lea şi în anul de graţie 2014. Ceva mai încolo, un alt actor – Balász Attila – face cuvenitele trimiteri la Milton şi la marele său poem. Mai departe, totul se exprimă prin vers, prin incantaţie, prin cânt (Magyari Etelka şi Molnos András Csaba), prin mişcare, coregrafie şi expresivitate corporală. Şi, desigur, prin concentrare. Concentrarea defineşte spectacolul. Şi la nivelul partiturii, şi la acela al expresiei, şi la nivelul actului actoricesc – care e, preponderent, unul de grup. Având însă meritul depăşirii nivelului de workshop. Motiv pentru care întreaga distribuţie merită a fi felicitată.

Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara – Cer şi Pământ. **Scenariu dramatic bazat pe poemul** *Paradisul pierdut* **al lui John Milton. Regia: Döbrei Dénes şi Varga Heni. Decorul: Hagyi Csaba. Costume: Varga Tünde. Muzica: Rodolphe Bourotte şi Latifa Le Forestier. Light design: Boris Butorac. Cu: Baczó Tünde, Balász Attila, Bandi András Zsolt, Borbély Emilia, Döbrei Dénes, Éder Enikö, Gálovits Zoltán, Kiss Attila, Kocsárdi Levente, Lörincz Rita, Magyari Etelka, Mátyas Zsolt Imre, Molnos András Csaba, Tar Mónika, Varga Heni. Data premierei: 7 martie 2014.**

Foto: Remus Toderici

Mihaela GHERDAN şi Richard BALINT

Ion CAZABAN

Cometa speranţelor înecate

Pe scena orădeană, ne-am întâlnit pentru prima oară cu o piesă din dramaturgia Justinei del Corte. Despre autoarea de naţionalitate germană, având origini mexicane şi austriece, ne informează programul de sală în pagini puţine, dar dense, la obiect, semnalând totodată constanţa preocupărilor sale tematice, sesizabile şi în recenta premieră, ***Cometa***. Din câteva rânduri biografice, reţinem, ca un titlu emblematic, cel oximoronic, de debut, *Coşmarul fericirii*. Şi *Cometa*, concepută a fi o tragicomedie, considerată, uneori, de critici, o „comedie neagră", se înscrie într-o astfel de viziune dramatică, sceptică şi caustică, persistentă în piesele de început ale Justinei del Corte. Dacă trecem de intriga de suprafaţă, bine condusă, şi de dialogurile de moment (festiv, în intenţie), observăm că ni se propune, în fond, o dramă existenţială: a fiecărui personaj şi a tuturor împreună (zece personaje, după intervenţia regizorală). O dramă existenţială privită şi pusă în evidenţă din perspectiva unui eveniment ce poate fi fundamental în viaţă: unirea prin căsătorie. Într-adevăr, din această perspectivă, ar fi multe de spus despre comportamentul diferit al personajelor şi semnificaţiile de caracter. În fruntea obişnuitei distribuţii a piesei, se află mireasa Elisabeth şi mirele Arthur. La un deceniu de la nuntă, ei doresc să o reediteze cât mai exact, nu numai adunându-i pe invitaţii lor, refăcând o ambianţă şi repetând întâmplări, dar regăsind succesiv stări sufleteşti trăite cu acel prilej. Prologul evocă momentul extraordinar când, tocmai atunci, deasupra nuntaşilor s-a ivit o cometă, fiecare adresându-i, încrezător fireşte, o dorinţă spre împlinire. Suntem introduşi, astfel, în lumea personajelor care se recomandă prin însăşi dorinţele ce le animă. Neîndoielnic, ceea ce le agită şi le exaltă cu ochii spre cer este dorinţa obsedantă de fericire, legată de ceva ori de cineva: un bărbat iubitor (actriţa *Anna*), banii (*Vera*, sora miresei), un copil fericit (*Nick*, soţul Verei), dispariţia sărăciei, pacea pe pământ (adolescenta *Isabel*).

La distanţă de zece ani, prezentul ne descoperă ce s-a ales din toate acele dorinţe şi, surprinzător, ceea ce au fost încă de atunci doar aparenţe înşelătoare şi satisfacţii pasagere. Voinţa miresei de a retrăi bucuria şi speranţele nunţii, se dovedeşte irealizabilă şi se destramă curând, odată ce i se va dezvălui şi va înţelege falsitatea amăgitoare a celor ce au fost şi care, până la urmă, vor avea consecinţe de o gravitate nebănuită.

Este o piesă construită abil, cu priceperea dramaturgului care a cunoscut practic cum se pregăteşte un spectacol dinamic pe mai multe planuri. Ne dăm seama din didascaliile propuse regizorului sau din indicaţiile concrete, mergând de la detalii de costum la cele de înfăţişare, mişcare, comportament, pentru interpreţi.

Încă din lista personajelor, Justine del Corte vorbeşte despre ele prin costumele lor. Interpretarea dată de actori nu ne-a contrazis caracterele şi stările intuite la lectură. Poate puţin altfel vedeam costumul *Elisabethei* (Mihaela Gherdan), indicat a fi unul al iubirii fără limite şi, iniţial, fără regrete. Sora sa mereu irascibilă, *Vera* (Anda Tămăşanu) inspiră un fel de doliu pentru ea însăşi, pe când Nick, soţul (Alin Stanciu) trădează o stare materială precară, dar şi o preocupare totală pentru copilul său. *Anna* (Dania Ţinca) se distinge voit prin costumul sexy de bun gust, iar cealaltă actriţă, *Greta* (Corina Cernea) se îmbracă lejer, de vară, deloc ostentativ. Pentru *Gregor* (Şerban Borda), kurta asiatică purtată îl arată cum nu este. Pentru bogătaşa *Nane* (Irene Flamann Catalina), autoarea doar notase: „are mulţi bani – pe scenă, nu se vede asta (ne intrigă mai mult straniul ei impuls de a o săruta pe Elisabeth)". În schimb, costumul tinerei *Isabel* (Georgia Căprărin) este marcat: pe bluza improvizată, stă desenat un vierme zâmbitor, ieşind dintr-un măr.La spectacol, n-am reuşit să verific dacă s-a reprodus indicaţia – în acest caz, ar da de gândit relativ la nepotolitul *Arthur* care şi el muşcase dintr-un măr! Costumul acestuia este strict funcţional, corespunzător căldurii de vară. Actorul Richard Balint îi va da costumului expresivitatea rolului... Indicaţiile autoarei sunt utile nu numai scenografului, de adoptat sau nu, după resurse şi imaginaţie.

Regizorul Radu-Alexandru Nica a fost atras de profunzimea textului: „e o piesă mai filozofică decât pare". Pornind de la ceea ce întreprind personajele, care încearcă să redea neabătut cele trăite altădată, regia s-a îndreptat către un teatru în teatru, redând, la rândul său, derizoriul teatru al vieţii şi minciunile lui convenţionale. O teatralizare evidentă ne menţine ca spectatori conştienţi de ceea ce ni se prezintă comic sau tragic, în sensul unei virulente critici morale. Teatralitatea multiformă parcurge spectacolul, de la început, când Elisabeth face semn să se stingă reflectoarele scenei, pentru a contempla doar lumina în valuri, provocată de „cometă" la balcoane! Actorii aflaţi în aşteptare pe un rând de scaune, se vor ridica apoi, ca personaje, pentru a privi cometa şi pentru a-şi spune replicile. Mai târziu „dublele" amuzante cu „înţepătura ţânţarului" aparţin unei repetiţii eminamente teatrale, pe când spartul farfuriilor şi distrugerea tortului miresei provin, cu folos, din comedia burlescă. Jocul în sală şi contactul direct cu publicul sunt, de asemeni, procedee cunoscute de a accentua teatralitatea.

Dacă regia consideră personajele „aproape cehoviene", spectacolul, conducându-ne privirea asupra „degradării" acestora, ne pare aproape brechtian. Caracterizarea moral, exigenţa etică estompează misterul metafizic cultivat pe diferite tonuri în textul originar. De pildă, prin eliminarea unui personaj ca fantoma Lothar, cel care fusese la nuntă, dar murise între timp, ceea ce nu-l opreşte să participe la reconstituirea ei. În spectacol, dorind să nu se schimbe nimic, Elisabeth angajează pe cineva, machiat anume pentru a-l înlocui pe decedatul Lothar. Soluţia are indiscutabil haz – regizorul a preferat comicul lucid, modificând şi realizând un fel de demitizare prin excludere. Însă, fantoma Lothar venea din lumea de dincolo şi răspundea unor întrebări nu lipsite de importanţă în piesă. El va spulbera una dintre iluziile ce o susţin pe Elisabeth, iluzia decisivă după care moartea (nu viaţa – ca piesa barocă a lui Calderón) este un vis, repetarea perfectă a nunţii fiind năzuită pentru a intra în „amintirile fericite" ce vor alcătui „visul frumos" din moarte, Lothar este un personaj cu limbaj trivial (de petrecere cu măscări la priveghi!), care spune multe, printre altele că-l cunoaşte pe „zeul viţei de vie", îndemnând bărbaţii ce poartă coarne de cerb la un dans ritualic. Tot Lothar este cel care traduce sensul amoros al cântecului presurii galbene, deseori auzit în poiana din piesă.

Decorul lui Cristian Rusu aduce, pe scenă, după indicaţiile autoarei, un copac puternic ramificat, un măr bogat în roade (din care mirele va muşca lacom, potrivit firii sale!). Decor unic pentru o interpretare coerentă, pe axul căruia se conturează cu claritate situaţii de anume ambiguitate, ca întâmplarea funestă din final. Atunci, cei din poiană vor asista pasivi, de departe, la înecul lui Arthur, deşi fusese în centrul atenţiei lor. Figurat vorbind, Arthur s-a înecat în lac, după ce se înecase în sexualitate – aşa cum făcea, din disperare, şi Anna, actriţa de film. Aşa cum Elisabeth se îneacă în iluzii, iar bogătaşa Nane – în alcool...

A fost un joc unitar în diversitate şi precis în dinamica sa, cu estompări şi reliefări, cu subînţelesuri calculate şi dezvăluiri până la un punct. Dincolo de convenţiile verbale, adecvate reconstituirii evenimentului festiv – dialoguri beningne, amuzante, felicitări de rigoare, declaraţii de iubire, frivolităţi senzuale – se va descoperi o altă faţă a personajelor. Din mărturisiri nestăpânite, din replici agresive şi ofense vulgare, se lămuresc amăgirile, regretele, durerile înăbuşite, se ivesc reproşurile, ranchiunele ascunse. Neîmplinirile sunt resimţite dramatic, dau complexitate şi nuanţare rolurilor. Elisabeth este lipsită de bucuria maternităţii, în timp ce sora ei, Vera, pare continuu nemulţumită, deşi este mamă (copilul crescând în braţele tatălui). Arthur, bărbatul frumos, cu succes la femei, este steril, îşi cunoaşte carenţele şi chiar plânge că nu are un copil, pe când prietenul său, Gregor, fără calităţile lui, poate procrea... Între ei nu sunt doar tachinări obişnuite – când Arthur îi rupe coarnele de cerb, înseamnă altceva. Ca într-o demonstraţie brechtiană, sunt unghiuri de vedere diferite şi argumente opuse. Nici reeditarea artificială a nunţii nu scapă de împotriviri, în numele adevărului, care nu e cum crede Elisabeth. Sunt dezvăluiri violente, la beţie, când se bea cu sticla („Beţia face lumea mai bună", ironizează un personaj alcoolic). Uneori, replicile iau o turnură ideologică, se remarcă stridenţa erorilor („Ce impertinenţă să dezgropi trecutul ca pe un mort"), se protestează totuşi formal („Jos tirania sentimentelor!"). Cu atenţie la modificarea stilistică, se spune un monolog-parabolă despre solidaritate şi situaţia socială a femeii. Constatând destrămarea iluziilor, Elisabeth renunţă la reconstituire şi permite „emanciparea" tuturor din schema „nunţii", impusă până atunci. Urmările lucidităţii câştigate vor fi, însă, mai dure, mai crude, decât s-ar fi crezut.

S-ar mai putea remarca un contrast simbolic între schema artificială a reconstituirii dorite şi cadrul naturii foarte prezent (soarele, copacul, păsările, broaştele, insectele) în care se desfăşoară întâmplările piesei. Ceva se întâmplă şi

Foto: Remus Toderici

cu natura, luând parte la tragicomedia personajelor. Natura le însoţeşte sentimentele prin cântecul presurei (tradus de fantoma Lothar: „te iubesc"), dar devine agresivă cu înţepătura ţânţarului. Sau este evocată în ritualul cerbilor, coarnele lor figurând – din ce ştim – „arborele vieţii" şi fecunditatea, tocmai ea absentă la Arthur. Tot la o fecundare – a pământului de către ploaie – se referă şi broasca, pe care, alunecând, el se va îneca. În sfârşit, lebăda (demitizată de insulta „lebădătură") este, pentru mitologie, o imagine a dorinţei, dar şi o înfăţişare a celor care vin de pe cealaltă lume. A fost ultima fiinţă văzută de Lothar la moartea sa şi, acum, tot ea pluteşte pe lac, la dispariţia lui Arthur.

Natura pare să participe până la mari înălţimi, acolo unde revine cometa, trecând prin spaţii, ca la nunta de altădată şi oferindu-se binevoitoare pentru reînvierea speranţelor. Prea târziu, probabil: ce a mai rămas posibil? „Nimic nu e perfect" – avertiza replica finală a unei celebre comedii cinematografice...

Teatrul „Regina Maria" din Oradea – Cometa **de Justine del Corte. Traducerea: Alina Mazilu. Regia: Radu-Alexandru Nica. Scenografia: Cristian Rusu. Coregrafia: Florin Fieroiu. Muzica: Alex Halka. Light design: Lucian Moga. Cu: Mihaela Gherdan *(Elisabeth, mireasă),* Richard Balint *(Arthur, mire şi chirurg transplantolog),* Anda Tămăşanu *(Vera, sora lui Elisabeth),* Alin Stanciu *(Nick, partenerul de viaţă al Verei, cu un bebeluş la piept),* Dania Ţinca *(Anna, actriţă de film),* Corina Cernea *(Greta, actriţă de teatru),* Georgia Căprărin *(Isabel, fiica Gretei, 17 ani);* Irene Flamann *(Nane, antreprenoare, peste 60 de ani),* Şerban Borda *(Gregor, întors din Bangladesh),* George Voinese *(Lothar, decedat la 64 de ani).* Data premierei: 1 martie 2014.**

Foto: Remus Toderici

Mircea MORARIU

O readaptare

În relativ noua condiţie de free lancer, Radu-Alexandru Nica îşi continuă programul regizoral în configuraţia căruia un punct consistent e reprezentat de dorinţa de a explora şi de a conferi realitate scenică celor mai recente experienţe şi experimente din literatura dramatică universală. Odată cu spectacolul cu piesa ***Cometa***, montat pe scena Teatrului „Regina Maria" din Oradea, Radu-Alexandru Nica revine la spaţiul său literar predilect – cel de expresie germană –, cu toate că semnatara textului, pe nume Justine Del Corte, e mai degrabă ceea ce s-ar chema un „cetăţean al lumii." Şi asta, fiindcă, deşi de naţionalitate germană, Justine Del Corte are, aşa după cum ne lasă să ghicim numele, origini hispanice – mai exact, mexicane –, combinate cu ascendenţe austriece. Justine Del Corte e prin naştere, dar nu numai, cetăţean al Lumii, al Cosmosului, înţelegând să tragă toate foloasele din această condiţie a ei.

Simptomatic pentru modul în care se definesc astăzi în Occident personalităţile scriitorilor de literatură dramatică e faptul că Justine del Corte a beneficiat de o formare profesională complexă şi variată. A studiat artele spectacolului, sub diversele lor aspecte, în felurite oraşe ale lumii. Pentru actorie a preferat Berlinul şi New Yorkul, pentru producţia de film şi pentru regie a ales Hamburgul. A profesat ca actriţă de teatru încă de la vârsta de nouăsprezece ani, iar mai apoi a preferat industria filmului, numele său apărând pe genericele mai multor seriale de televiziune, în dublă ipostază de interpretă, dar şi de scenaristă.

În scrisul pentru scenă pare să fi avut succes, de vreme ce, după debutul din anul 2004 cu piesa *Coşmarul fericirii*, alte două texte – purtând titlurile *Sex* şi *Cometa* – se bucură de căutare, ba chiar de o anumită celebritate. Ale căror resorturi şi explicaţii le putem cunoaşte acum şi noi, graţie spectacolului orădean.

Din câte se pare, Justine del Corte scrie variaţiuni pe tema fericirii. A căutării acesteia prin iubire şi prin sex, a felului în care poate fi ea conservată sau măcar reeditată. Până la urmă, despre o *reeditare* e vorba în textul tradus în limba română de Alina Mazilu. Şi aceasta, fiindcă la zece ani de la momentul nunţii ei cu Arthur, de profesie medic transplantolog, Elisabeth îşi propune să reconstituie, atât cât e posibil, ceea ce a fost atunci.

E mai greu de spus de ce o face. Din plictiseală? Fiindcă acela a fost cel mai fericit moment al vieţii ei? Deoarece vrea pur şi simplu să îi reunească, în ciuda animozităţilor dintre ei – animozităţi ce nu s-au atenuat deloc odată cu trecerea timpului: ba, dimpotrivă –, pe invitaţii de odinioară, Arthur şi Gregor fiind pe mai departe adversari neîmpăcaţi? Sperând că o reeditare a nunţii ar reprezenta o şansă pentru un plus de fericire sau pentru recuperarea acelei părţi de fericire ratată şi neconsumată? Sau, pur şi simplu, din pricina unui anume gust al spectacolului ori al datului în spectacol? Căci orice repetare are în ea ceva din specificul teatrului. Însă, atunci când oamenii obişnuiţi se află în situaţia de „a trage o dublă a vieţii lor" simt că ceva nu merge şi, în consecinţă, se comportă puţin diferit. Şi deturnează scenariul iniţial. Nu îl joacă riguros exact.

Nici „dubla" dorită acum de Elisabeth nu mai e posibilă. Nimic nu mai e la fel; personajele, orice s-ar spune, nu mai sunt aceleaşi: anii şi-au spus cuvântul pe felul lor de a fi. Unii pur şi simplu nu mai vor să fie asemenea celor ce au fost în urmă cu zece ani şi nici nu sunt dispuşi să pară că ar fi. Ies pe neaşteptate din rol. Alţii nu mai sunt dispuşi să tacă. S-au înăcrit, poate chiar li s-au deschis ochii, poate că simt nevoia să dea frâu liber exprimării adevărurilor ascunse. Cert e că spectacolul dorit de Elisabeth eşuează. Însă preţul plătit pentru acest eşec e imens. Înseamnă viaţa lui Arthur. Acesta se îneacă în lacul din apropiere, totul având aspectul unui accident ce, cu greu, disimulează o sinucidere.

Cometa e primul text din creaţia lui Justine Del Corte cu care am prilejul să fac cunoştinţă. Şi nu doar prin intermediul spectacolului. Am citit piesa în forma ei brută, în prima traducere a Alinei Mazilu, şi mi-a sărit instantaneu în ochi dezechilibrul dintre cele două părţi ale sale. Primul act e excesiv de lung, susţinut mai puţin prin acţiune cât mai curând prin vorbe, dialog, aşteptare, tensiuni între personaje. Prin amestecul de tandreţe uneori trucată (*Elisabeth*), ironie şi autoironie (Arthur), plictis şi dezamăgire (*Vera*), sinceritate frustă (*Greta*), sinceritate mimând superioritatea (*Anna*), histrionism cu două tăişuri (*Gregor*), răutăţi (*Nane*), infantilism (*Isabel*). Cel de-al doilea act e concentrat, scurt, parcă cu un plus de dinamism. Personajele au ceva cehovian, nu doar prin ocupaţie (doctor, actriţe), nu doar prin ratare (*Nick*), ci şi prin felul în care înţeleg să se exprime, dar şi să aştepte. Motivul aşteptării e detectabil, iar aici Justine Del Corte creează un amestec de Cehov şi de Maeterlinck, amestec potenţat de ambientul sonor al montării, asigurat de muzica discretă, dar nicidecum de nebăgat în seamă, creată de Alex Halka.

Sunt absolut convins că şi regizorul Radu-Alexandru Nica a resimţit dezechilibrul. A optat pentru o reconfigurare destul de drastică a textului, a contopit cele două părţi, a conceput o montare de două ore fără pauză şi a turnat totul în formula teatrului în teatru. Nunta repetată e, aşadar, obiectul unui spectacol aflat în pregătire la un teatru oarecare. Teatru în care sunt şi actori buni, şi actori mai puţin buni, şi vedete autentice, şi false vedete, şi răutăţi, şi rivalităţi, şi trăire asumată, şi declamaţie gratuită. Prin scenă trece, din când în când, regizoarea tehnică. Poate nu îndeajuns de des, încât formula de spectacol să fie chiar net clarificată. Repetiţia e întreruptă, mai des la început, totul devine mai coerent şi mai dinamic pe măsură ce artiştii se încălzesc şi îşi intră în rol.

Cam la fel se întâmplă lucrurile şi în spectacolul – spectacol care nu demarează chiar foarte uşor, nici prea convingător, nici suficient de elegant, nici prea legat, nici cu un ritm adecvat, găsit din primul minut al reprezentaţiei. Sigur că e uşor să pui în sarcina lui Radu-Alexandru Nica startul oarecum ratat şi neîmplinirile binişor atenuate pe măsură ce reprezentaţia curge şi îşi precizează dominantele. Fireşte că e cum nu se poate mai comod să spui că de tot ceea ce se întâmplă – bine sau rău – pe scenă e responsabil regizorul. Problemele sunt însă, în cazul de faţă, ceva mai nuanţate.

Lui Radu-Alexandru Nica i-a revenit misiunea de a monta un spectacol de teatru dramatic, adică de teatru cu vorbe şi cu situaţii dramatice, cu personaje bine conturate, un spectacol serios şi un spectacol cu greutate, un spectacol cu un text extrem-contemporan, după ce cam demultişor mai tot repertoriul a fost axat pe music-hall, domeniu în care trupa orădeană a înregistrat câteva performanţe notabile. La urma urmei, Radu-Alexandru Nica a avut de îndeplinit o sarcină de pedagog. El a trebuit să îi conducă pe cei zece actori din distribuţie pe calea readaptării la forma de bază a exprimării lor artistice, care e aceea a teatrului în proză. Şi, ca orice pedagog, Radu-Alexandru Nica a avut parte de „învăţăcei“ mai mult sau mai puţin disciplinaţi. Unii şi-au făcut pe deplin datoria, au jucat bine şi foarte bine; alţii au avut încă nostalgia numerelor solistice din montările cu sclipici.

În evoluţia actriţei Irene Flamann-Catalina, invitată pentru rolul antreprenoarei *Nane* de la Teatrul Naţional din Timişoara, am regăsit iarăşi şi iarăşi seriozitatea şi profesionalismul pe care i le ştiu cam de când am început să văd teatru nu doar pentru că îmi place să merg la teatru, ci şi pentru că trebuie să o fac. Adică de vreo 30 de ani. Excelentă, surprinzătoare, fără cusur mi s-a părut Corina Cernea, în *Greta*. Sensibilă, visătoare, caldă, în pofida faptului că personajul ei, *Elisabeth*, ascunde un secret al cărui preţ se decontează la zece ani distanţă, e Mihaela Gherdan. Cu totul altfel decât în *Visul unei nopţi de vară,* dar confirmându-mi bunele impresii de acum un an, e Anda Tămăşanu (*Vera*). Aplicat, minuţios, recuperând handicapul de a nu mai fi primit demult un rol adevărat, rol elaborat sub îndrumarea unui regizor autentic, e Şerban Borda (*Gregor*). Alin Stanciu şi-a început cariera pe scena orădeană în urmă cu un an; cu rolul Nick dovedeşte că are toate datele pentru a fi un actor adevărat şi că nu e prea limpede de ce nu a fost întrebuinţat mai mult până acum. Dania Ţincă (*Anna*) – mai mult – şi Georgia Căprărin (*Isabel*) – mai puţin – au evoluţii la care ar mai fi fost de lucrat. De lucru ar mai fi avut, mai cu seamă, în sensul precizării sensurilor şi faţetelor rolului încredinţat Daniei Ţincă nu doar actriţa, ci şi regizorul. Dincolo de asta, şi ea, şi Georgia Căprărin, au de rezolvat probleme vocale, de timbru, de emisie ş.a.m.d., ş.a.m.d. George Voinese, în *Lothar*, a avut o scurtă trecere prin scenă, cam enigmatică, dar nu din vina lui. În evoluţia din seara premierei a lui Richard Balint (*Arthur*) am întrezărit rolul bun pe care îl va face actorul în următoarele reprezentaţii. Adică atunci când va renunţa să joace cu gândul de a trage la public, de a lua caimacul *din prima.*

Un copac, arborele vieţii până la urmă, e baza decorului conceput de Cristian Rusu. Nu e ceva foarte nou, nu e din cale-afară de original, dar nici rău nu e.

Şerban BORDA şi Richard BALINT

Elisabeta POP

Zilele fericite nu pot fi trase la şapirograf

Unui cronicar sau chiar şi unuia care a citit ceva teatru şi a văzut spectacole la viaţa lui, îi sar în ochi, urmărind spectacolul (sau doar citind piesa doamnei Del Corte) câteva izbitoare asemănări ale personajelor din această piesă, cu câteva celebre personaje cehoviene. N-aş fi făcut din acest fapt mare caz, de vreme ce sunt dramaturgi care chiar rescriu unele piese cehoviene, cu aerul – sau, hai să spun, cu intenţia declarată – de a oferi o variantă personală, a situaţiilor unice din piesele lui Anton Pavlovici. (Să-i amintesc doar pe Matei Vişniec şi Horia Gârbea; dar în lumea largă sunt mult mai mulţi.) De fapt, asta ce înseamnă? Nu doar că de la Maestrul Cehov pot învăţa şi continuă să înveţe generaţii de dramaturgi şi la o sută de ani de la moartea sa, ci şi că personajele şi situaţiile în care sunt puse ele încă mai spun ceva publicului de azi, mai emoţionează, mai dau de gândit. N-au dispărut nici iubirea, nici ura, nici gelozia, nici nefericirea, nici intoleranţa, nici demagogia, nici lenea, nici ticăloşia, nici recunoştinţa, nici minciuna, nici resemnarea – de fapt, niciuna dintre slăbiciunile sau viciile omeneşti.

Aşa stând lucrurile şi ştiind că autoarea (nemţoaică cu origini mexicane şi austriece) este actriţă, că scrie piese şi scenarii de mai bine de zece ani, nu avem a ne mira că, obsedată de profunzimea şi ineditul personajelor din piesele lui Cehov

Alin STANCIU, Anda TĂMĂŞANU, Corina CERNEA, Dania ŢINCA, Irene FLAMANN-CATALINA

(poate a şi interpretat câteva!) a creat – mai bine zis, a croit – câteva personaje după măsurile acestora. A făcut-o ingenios, recunosc, conferindu-le astfel o identitate ceva mai bogată, mai consistentă. Şi, evident, mai contemporană.

Voi începe cu acest cuplu nefericit (Nick şi Vera), picat ca din lună în baia de fericire (!?) pe care spera s-o reediteze Elisabeth, în încercarea ei de a face un bis la ziua şi la noaptea căsătoriei ei cu Arthur, în urmă cu zece ani. Aidoma ursuzei şi veşnic nemulţumitei Maşa, iubindu-l pe Treplev şi fiind nevoită să-l suporte pe nefericitul, plicticosul dascăl Medvedenko (*Pescăruşul*), Vera îl ia mereu peste picior pe sociologul-teologul Nick, un pierde-vară incapabil să-şi întreţină familia. Amândoi soţii, nefericiţii soţi, au mai multă grijă de copilaşii lor, decât mamele – ursuzele mame. Medvedenko deplânge indiferenţa, chiar nepăsarea Maşei faţă de micuţul care trebuie alăptat; Nick îşi ţine tot timpul în braţe bebeluşul, de parcă i-ar fi teamă ca proprie lui mamă să nu-i facă vreun rău. De fapt, ea chiar îi face... punându-i vin în sticluţă, ca să doarmă şi să n-o deranjeze cu scâncetele lui. Doi oameni nepotriviţi, siliţi să-şi petreacă toată viaţa împreună...

Şi una şi alta, nu întâmplător, sunt îmbrăcate în negru, purtând – cum şi spune Maşa, de altfel, cu năduf – „doliul vieţii“ lor.

Situaţii valabile oricând şi oriunde, nu-i aşa?

Mirelui – adică fostului mire, Arthur –, chirurg care se ocupă de transplanturi de organe (deci, doctor serios!) i s-a dat porecla 99. Poate nu pentru că a făcut 99 de transplanturi, ci o fi avut 99 de amante... Dar exact „99 de ghinioane“ i se spune şi contabilului Epihodov (*Livada de vişini)*, îndrăgostit fără speranţă de Duniaşa şi ghinionist cât încape...

Arthur are câteva dintre trăsăturile lui Verşinin (*Trei surori*): evocarea nefericirii ascunse sub aparenta fericire; sau poate un pic şi din Astrov (*Unchiul Vanea*), profesionist desăvârşit, dar plictisit şi rutinat; dar de ce n-ar împrumuta puţin şi din felul de a fi al lui Platonov, acest Hamlet de provincie, care simte gustul amar al ratării, într-o lume care... În fond, toţi ar dori să fie fericiţi, dar toţi – absolut toţi – sunt profund nefericiţi.

Da, cred că această stare specifică personajelor cehoviene este frumos şi bine adusă (nu copiată!) în *Cometa*.

Gregor, ca şi Trigorin (cu deosebirea că despre el se spune doar că e scriitor, deşi n-a scris niciun rând), nu se sfieşte s-o cucerească pe abia ieşita din adolescenţă Isabel, fiica Gretei. Situaţie care ne aduce aminte de Trigorin şi Nina Zarecinaia (*Pescăruşul*). Uşor exaltate amândouă... Una visează să devină actriţă, cealaltă scriitoare; amândouă sunt gata să-şi urmeze idolii până la capătul lumii. Cu orice risc... Dar Gregor e de fapt un ratat în devenire, un om „de prisos", cu şanse sigure de a ajunge la bătrâneţe un Cebutâkin (*Trei surori*), chiar dacă deocamdată pozează în Prozorov (*Trei surori*), bărbatul cam lipsit de voinţă şi care va fi condus de prea înfipta sa nevastă, Natalia.

Cele două actriţe, Greta (de teatru, cum se spune) şi Anna (de film) au şi ele accente mai greu de depistat, ba din Elena Andreevna – superba şi aparent inaccesibila Elena Andreevna (*Unchiul Vanea*) –, ba din pătimaşa Maşa (*Trei surori*). Elisabeth, frumoasă şi aparent inaccesibilă, pendulând între a vrea şi a nu vrea, se aseamănă ba cu Olga (*Trei surori*), ba – din nou –, cu Maşa, ba cu Elena Andreevna (*Unchiul Vanea*). Greta, clamând, cam demagogic, seriozitate în tot ce face, aduce cu frivola Maşa (*Trei surori*). Anna,senzuală şi pătimaşă, însetată de iubire, are şi ea din toate câte puţin, plus dorinţa aprigă, de a fi iubită şi a iubi, a Soniei. Sau a Irinei?

Aş putea continua, scotocind în intimitatea personajelor şi găsind (ce-i drept, cu o anume încântare) asemănări, dar mă tem că nu acesta e rostul însemnărilor mele despre spectacolul semnat de tânărul meu prieten Radu-Alexandru Nica. Îl numesc prieten, cunoscându-l de când era student şi apreciindu-i, în primul rând, felul deschis, neinhibat (să spun tineresc?) de a se apropia de un text, apoi ştiinţa rară de a lucra cu actorii, de a şti cum şi ce să le ceară. Cine i-a văzut măcar patru-cinci spectacole (*Balul, Breaking the waves, Nora, Vremea dragostei, vremea morţii, Hamlet* etc.) poate aprecia acest lucru.

Reprezentaţia începe ca un fel de repetiţie la o montare scenică. Îmbrăcată mireasă, ca în urmă cu zece ani (abia mai târziu ni se dezvăluie acest lucru; altminteri te întrebi de ce s-o fi îmbrăcat regizoarea taman în costum de mireasă), Elisabeth dirijează atent oaspeţii şi luminile, până la cel mai mic detaliu. În fond, ce vrea? Nici mai mult, nici mai puţin, decât să reediteze ziua şi noaptea nunţii cu iubitul ei Arthur (vom vedea cât de iubit este). Pe traseu aflăm că cei doi au o căsnicie fericită, dar fără copii; că el e un reputat chirurg, foarte ocupat, bănuim... Şi cam atât. Dintr-o discuţie scurtă şi cam răstită cu sora ei, Vera, ni se mai dezvăluie câteva amănunte din viaţa lor: cele două surori au avut o mamă care nu le-a crescut cu dragoste, n-au fost răsfăţate cu tandreţe, atmosfera din familia lor a fost lipsită de optimism şi încredere, ceea ce pe Vera, cel puţin, a marcat-o serios.

Dacă ne gândim că, după zece ani, invitaţii vin, obligatoriu (aşa li s-a pretins), exact cum au fost atunci, chiar şi cu aceleaşi haine, e limpede că piesa ia o turnură comică, de farsă. Vera vine cu o rochie neagră demodată, Isabel cu rochiţa de când avea şapte ani şi care acum îi vine ca o bluză, Gregor cu costumul lui caraghios, cică adus din Bangladesh, unde se pare că n-a ajuns niciodată etc. Farsa continuă, pentru că, dacă tot se repetă obligatoriu totul, Arthur, afemeiat şi acum ca şi atunci, nu ezită să se ascundă în stufăriş pentru o partidă de amor cu una dintre invitate (atunci Greta, acum ceva mai tânăra, iubăreaţa Anna). Dar nici Elisabeth nu rămâne datoare, fiindcă şi ea părea îndrăgostită de Gregor, cu care era gata să plece în Bangladesh, dar îi piere pofta de aventură când află că, de fapt, Bangladeshul e un fel de metaforă a depărtării, a viselor, a visărilor, iar el va pleca doar într-un orăşel oarecare din Germania, în banalul Grossroseln, unde va duce, desigur, o viaţă banală, neinteresantă. Repetarea scenei are aerul comic al unei repetiţii ratate.

Ridicoli sunt şi ei, toţi, prinşi nu întâmplător în dansul cerbilor. Toţi încornoraţii joacă... Dar, mă întreb: dacă tot a fost invitat un coregraf de talia lui Florin Fieroiu, de ce n-am asistat la un formidabil dans al cerbilor? Cred că ar fi fost spectaculos, plus transparenta aluzie metaforică...

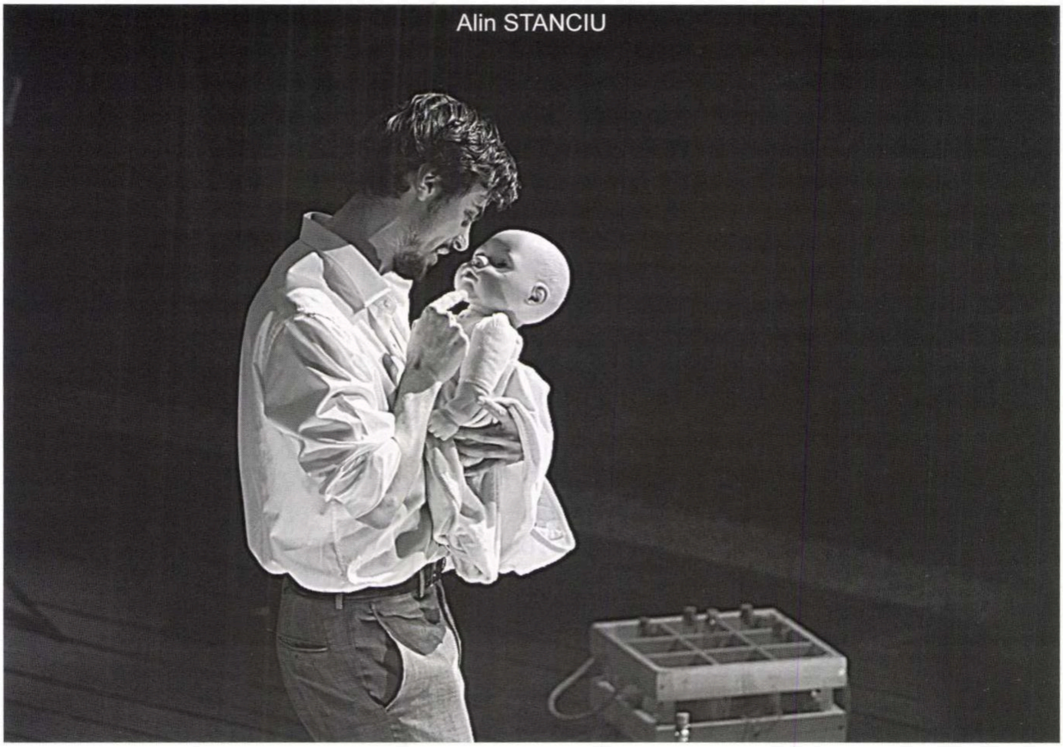
De altfel, totul devine ridicol, pe de o parte pentru că toţi se străduiesc să facă totul aidoma cu cele făcute în urmă cu zece ani, pe de alta, pentru că şi atunci, ca şi acum, ei aduc falsul existenţei lor, prefăcătoria, ipocrizia cu care şi-au trăit viaţa. Ce să înţelegi din această repetiţie, decât că şi spectacolul lor a fost şi va fi unul al vieţilor irosite, lipsite de iubire sinceră, de moralitate, de adevăr. O căutare cu obstinaţie a fericirii, într-o lume în care acest lucru nu este, categoric, posibil. Speră oare Elisabeth ca, repetând acele zile numai aparent fericite, să mai schimbe, să mai cârpească pe ici-colo o căsnicie bazată pe fals? Greu de crezut, deşi ea motivează cumva metafizic acest demers, fără îndoială, insolit. Dar timpul, necruţătorul timp nu stă pe loc şi, până la urmă, totul cade în ridicol; minus finalul, care este tragic, fiindcă Arthur se îneacă. Dar nici asta nu e sigur că s-a vrut a fi un element tragic, fiindcă moartea lui este cumva caraghioasă: beat, el alunecă pe o broască sau pe vreun bolovan şi dispare, dar Elisabeth nu pare deloc neliniştită, de parcă el s-ar mai întoarce; sau, dimpotrivă, poate totul a fost pus la cale, ca într-un roman poliţist.

De fapt, nici nu mai contează, pentru că demonstraţia a fost făcută. Mai citite, mai trecute prin viaţă, emiţând chiar şi panseuri din zona înţelepciunii metafizice sau filosofice, personajele au rămas, cum se vede, cam pe unde se aflau şi în urmă cu zece ani, cel puţin în perimetrul moralităţii, al eticii, al viciilor, al slăbiciunilor etern omeneşti... Ele şi-au gestionat viaţa prost, minţindu-i pe alţii şi minţindu-se pe ei înşişi şi având, aidoma oamenilor „de prisos", capetele pline de visuri şi idealuri, de iluzii, de dorinţe care nu duc nicăieri.

Nu întâmplător, *Nane*, o femeie bogată, le tot spune că s-a săturat de ei, cu ale lor optative: aş dori, aş face, ar fi bine dacă am face... Femeie de acţiune, Nane detestă această stare de moleşeală, de lene, de aşteptare a ceva ce n-o să vină de la sine niciodată. O lene, să recunoaştem, specifică şi personajelor cehoviene. De altfel, actriţa Irene Flamann-Catalina, invitată de la Teatrul Naţional din Timişoara, conturează cu cert profesionalism – având replici puţine – un chip de femeie care ştie să trăiască clipa.

Personajele devin astfel victimele propriilor lor iluzii. Fericirea, e limpede, nu poate fi trasă la şapirograf, mai ales dacă ea a fost fragilă dintotdeauna. Ce să mai speri, repetând? Că îndrepţi ce-ai greşit, ce n-ai făcut bine?

Deşi aparent Elisabeth conduce „ostilităţile", *Arthur* e cel care motivează acţiunile tuturor scenelor. Richard Balint (actorul preferat, nu întâmplător, de toţi regizorii) a construit un tip extrem de vulnerabil, mascând atent traume sufleteşti ce-l macină de multă vreme. El pozează, face risipă de gesturi şi vorbe, de atitudini chiar, în speranţa că poate ascunde seismele sale sufleteşti. E jovial, e vesel, se străduieşte să placă şi să cucerească, dar nu prea lasă vederii latura sobră, meditativă, a marelui chirurg. (La urma urmelor, e un important om de ştiinţă, nu?) Şi nici tristeţea descoperirii că soţia lui nu-l iubeşte, deşi i-o declară patetic. Dar,


Alin STANCIU

atenţie: am simţit la actorul acesta foarte, foarte talentat, un început de manierism, de repetare, datorate excesivei distribuiri, oboselii fizice şi psihice la care e supus. Cred că onor conducerea Teatrului are datoria să urmărească mai atent folosirea actorilor, pentru că, de obicei, cu uzura artistică nu te joaci...

În rolul *Elisabethei*, aşa cum ne-a obişnuit, Mihaela Gherdan aduce, pe lângă prospeţimea propriei tinereţi (care, între noi fie vorba, poate era cazul – la personaj, fireşte – să fie un pic fanată), o siguranţă şi un aplomb pe care le-a dobândit muncind cu seriozitate şi aplicaţie în cei câţiva ani de când a terminat facultatea. Jocul ei e nuanţat, eroina fiind una nu chiar atât de uşor de prins în tipare. E gravă, prefăcută, sensibilă cu măsură, emoţionată şi mai cu măsură, vizibil marcată de rolul asumat.

Unul dintre cele mai consistente roluri în acest spectacol îl face Corina Cernea – o *Greta* complicată, jucând cu maxim aplomb toate stările acestui personaj; o actriţă de teatru care aduce cu sine nu doar preocuparea pentru creşterea aleasă a fiicei sale, ci şi chestiuni delicate din relaţia actorului contemporan cu regizorul (temă potrivită unui eseu). Sigură pe sine, francă, Greta – în viziunea actriţei şi, de bună seamă, şi a regizorului – are maturitatea femeii, a artistei, peste care cei zece ani n-au trecut degeaba, chiar dacă asta înseamnă şi pierderi: a tinereţii, a frumuseţii, a gustului pentru sex.

În rolul *Annei*, Dania Ţinca convinge cu fizicul ei atrăgător, pe care se mizează în primul rând, cât şi pe o idee foarte populară în lumea filmului: aceea că actriţele frumoase pot fi şi slabe... profesional (nu fizic – deşi e de dorit!). Ajustările de tot felul fiind posibile, ele, actriţele de film, divele, sunt ceea ce vor să facă din ele regizorii. Minus câteva accente nelalocul lor, frazări rămase necorectate, actriţa dovedeşte cu acest rol că are un potenţial agreabil, evoluţia ei profesională fiind vizibilă.

Corina CERNEA și Dania ȚINCA

În rolul micuţei *Isabel*, Georgia Căprărin a fost o surpriză plăcută. Ea joacă cu sinceritate adolescentină, cu neprefăcută mirare continuă, cu entuziasm copilăresc, situaţii nu tocmai simple. Are aere de Lolită, bine controlate de regie, dar evidente. E patetică atâta cât trebuie, ca să nu devină demagogă; e cochetă cu inconştienţă, dar vizibil speriată de oamenii printre care e nevoită să trăiască. Pe mine m-a convins.

În rolurile celor doi soţi din nefericitul cuplu de care am vorbit, remarc deopotrivă o actriţă şi un actor (foarte tineri amândoi) de certă valoare artistică. Ana Tămăşan (*Vera*) a demonstrat, cu vârf şi îndesat, că, în pofida partiturii nu prea generoase, ea este prezentă cu brio pe scenă. E dură, are o disperare în ura ei, ale cărei rădăcini adânci duc la analize psihice serioase. Am descoperit că are siguranţă, că e o prezenţă chiar şi când tace, iar când deschide gura ştie exact ce spune: nu vorbeşte, ci comunică idei. Sper să i se găsească roluri pe măsură, ca să-i putem urmări cu simpatie şi cu interes evoluţia scenică. Alin Stanciu (*Nick*) a fost, de asemenea, o apariţie dintre cele ce conving. Părând docil, resemnat să trăiască lângă o femeie pe care o iubeşte, dar care nu doar că nu-l iubeşte, ci îl şi dispreţuieşte, el are puterea să-i stea alături, ca o umbră, filosofând pe tema destinului său şi chiar a destinului umanităţii. Visător, filosof şi teolog, el e mai degrabă un înţelept care ştie cât de inutil e să te pui în relaţie de ostilitate cu destinul. Actorul joacă elegant aceste stări contradictorii, culminând cu monologul rostit impecabil.

Printre rolurile foarte bune se numără şi acela realizat de Şerban Borda, unul dintre actorii de bază ai scenei orădene (a cărui absenţă, în ultimul timp, nu doar că n-am înţeles-o, dar am şi deplâns-o), care a construit personajul dificil al lui Gregor. De ce dificil? Pentru că acest personaj, de altfel extrem de interesant, e cineva despre care se zice că ar fi altcineva. Se spune că e scriitor, dar n-a scris un rând; se spune că a fost în Bangladesh, dar se pare că poartă un costum împrumutat, de carnaval. Poate că a iubit-o pe Elisabeth, dar a venit atunci la nuntă cu o superbă etiopiană... Parcă e picat din lună. Nu ne dăm seama dacă e real sau e doar o ficţiune. Borda îl joacă chiar aşa: crezi că *este*, dar începi să te îndoieşti c-ar fi... Actorul îi conferă personajului mister, şi acest lucru nu e simplu deloc. Poate să pară, dar nu e...

Din păcate, personajul Lothar e un rateu regizoral. L-am înţeles pe Radu Nica de ce a scurtat partitura unui personaj ciudat, care vine la întâlnire direct din cimitir, cu pământ pe el, aducându-le aminte celor vii să trăiască frumos sau cel puţin conform unor principii solide de viaţă. Sinistru. Dar regizorul a tăiat de aşa manieră textul, încât nu s-a înţeles cine este şi ce vrea actorul, căci a intrat în scenă doar pentru un minut sau o jumătate de minut, a bălmăjit ceva, i s-a smuls peruca (pentru ca musafirii să nu se sperie şi să înţeleagă, poate, că a fost angajat un actor să joace rolul lui *Lothar*) şi a plecat. Bietul actor (George Voinese) nu merita un asemenea tratament. El şi-a făcut datoria, dar ce putea face mai mult?

Despre decor (Cristian Rusu) n-am a spune prea multe: el a respectat indicaţiile autoarei. (O grădină în mijlocul căreia tronează un pom uriaş cu mere... Pomul Cunoaşterii?) Despre costume însă aş spune, cu părere de rău, că – doar cu două sau trei excepţii – nu mi s-au părut câtuşi de puţin capabile să completeze caracterul personajelor şi să creeze atmosferă. N-am să le iau pe rând la... puricat, dar chiar şi respectând dorinţa aiurită a Elisabethei, ele, costumele, puteau fi capodopere de idei originale, pitoreşti şi surprinzătoare. N-au fost. În schimb, coloana sonoră a fost – când a fost – bine şi atent pliată pe structura textului, glisând uneori fin şi elegant pe replicile acide.

Spectacolul are şanse să crească – cum spunem noi – pe traseu, tocmai fiindcă pe un asemenea text gândirea şi meditaţia îşi găsesc bun sălaş. Deşi, nu aşa cum, cu naivitate, credea o domnişoară cronicar local: cum că publicul va înţelege din ce în ce mai bine, după un număr de spectacole, această piesă deloc uşoară. Păi, care public? Bănuieşte ea oare, cumva, că spectatorii vin de mai multe ori la spectacol, până când, în sfârşit, pricep despre ce e vorba... în propoziţie? Îndoi-m-aş!

Elisabeta POP

GODOT... mult așteptatul...

Se pare că piesa lui Samuel Beckett se bucură de mulţi ani, pretutindeni în lume, de un succes pe care, bănuiesc, autorul nu l-a prevăzut. Şi, cu toate atenţionările pe care le-a lăsat posibililor artişti ce se vor apropia de piesele sale (pomişorul, frunza, scaunul, mâncarea, niciun cuvânt tăiat din text etc.), piesa aceasta este foarte des pusă în scenă, semn că artiştii – din orice colţ al lumii şi de toate vârstele – găsesc *ceva* în ea: ceva ce îi atrage, ceva prin care ei pot comunica semenilor propriile gânduri. Nu e puţin acest fapt, nu e deloc puţin...

Am citit undeva că, la Sofia, *Godot* se joacă neîntrerupt de zece, poate chiar de doisprezece ani; la Chişinău, admirabilul spectacol al lui Petru Vutcărău şi Mihai

Fusu, primit cu rezerve la Moscova, a făcut furori în Republica Moldova – acasă, cu alte cuvinte –, unde a devenit, cum spune Irina Nechit, *Godot-Eliberatorul*, un spectacol jucat ani şi ani (cred că se mai joacă şi azi), dus la mari festivaluri de teatru din Europa şi nu numai, premiat şi apreciat deopotrivă de critici şi de public. În România, am văzut spectacole excepţionale, de neuitat, precum cel semnat de Grigore Gonţa după însemnările regizorale ale lui David Esrig, care tocmai părăsise ţara (spectacol cu Marin Moraru şi Gheorghe Dinică), cel de la Braşov al lui Alexandru Dabija, cel de la Sibiu semnat de Silviu Purcărete (cu Constantin Chiriac şi Virgil Flonda) sau cel de la Sfântu Gheorghe semnat de Tompa Gabor. Au fost, să recunoaştem, nu doar simple spectacole, ci adevărate studii, eseuri... spectaculare – dacă le pot numi aşa – dedicate piesei beckettiene. Piesa a fost montată şi la Oradea, şi n-a fost rău deloc spectacolul: dimpotrivă; şi în cine ştie câte oraşe încă, dar soarta lor n-a fost peste tot fericită. Da, ştim cum e: spectacolele sunt ca oamenii, având destinul lor...

Şi ne întoarcem la Oradea. De data aceasta, la Teatrul „Regina Maria", unde, cu Trupa maghiară „Szigligeti", tânărul regizor Szabo K. István (totodată şi directorul artistic al Trupei) a purces din nou la drum cu... *Godot*.

Mi s-a părut interesantă ideea de la care a plecat la montarea piesei. Iat-o: în urmă cu câţiva ani, când era foarte tânăr, lucrând la un atelier teatral scene din această piesă, i-a căzut în mână o mărturisire (incitantă idee!) a autorului legată de dialogurile din *Godot*. Cică, scriind această piesă, şi-a imaginat mereu un dialog între doi soţi. Chiar aşa. Dacă citim cu atenţie piesa, vedem că are dreptate. Să ne convingem:

„*Vladimir* (ar fi *EA*): Mă-ntreb ce s-ar fi întâmplat cu tine... fără mine. La ora asta n-ai fi fost decât o grămăjoară de oase.

Estragon (ar fi *EL*): Ei şi?

Vladimir: Mână-n mână, ne-am fi aruncat amândoi din vârful Turnului Eiffel.

[...]

Estragon: Mă-ntrebi dacă mă doare?

Vladimir: Numai tu suferi întotdeauna, eu nu contez...

Estragon: Mi se făcea sete numai când mă uitam la ea [la mare – *n.n.*]. Şi-mi spuneam: acolo o să mergem să ne petrecem luna de miere.

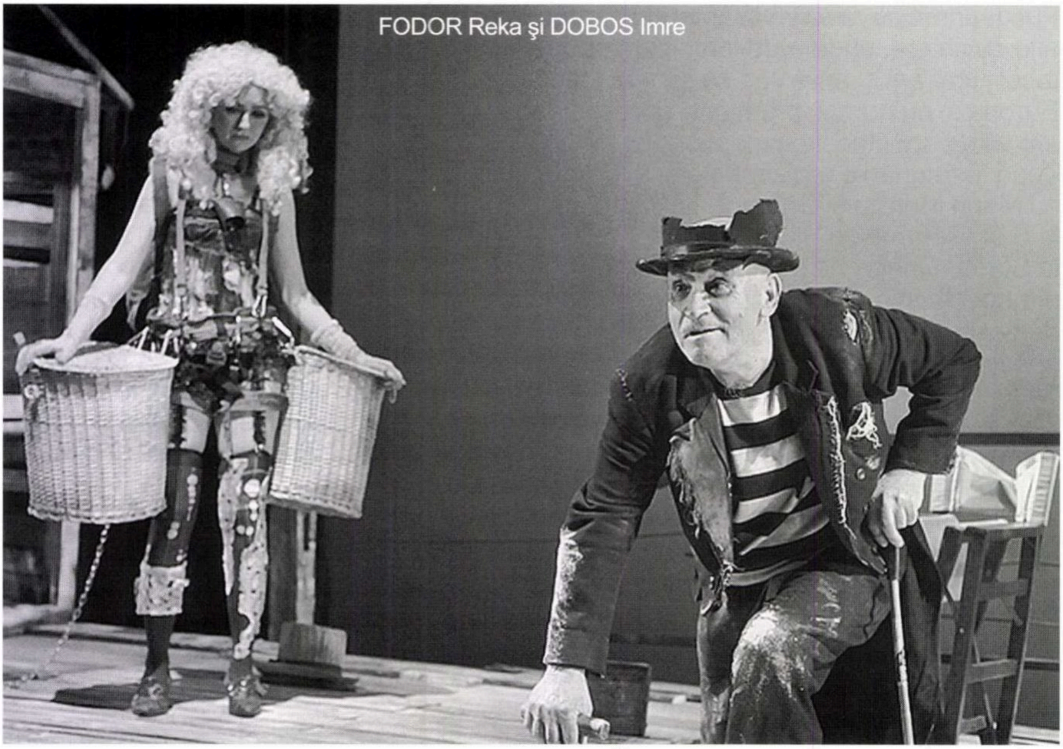
Vladimir: Când vine vorba s-arunci îndoiala în sufletul omului, nu te-ntrece nimeni.

Estragon: Sunt momente în care mă întreb dacă n-ar fi fost mai bine să ne despărţim..."

E doar o mostră dintr-un posibil dialog (uşor de recunoscut), al unui cuplu de bătrâni hârşiţi, trecuţi prin multe, cunoscându-şi reciproc hachiţele, capriciile, acceptându-se, resemnaţi, cu stropul de iubire ce abia mai pâlpâie în trupurile lor uscate, ofilite, în inimile aproape împietrite.

Ei bine, această idee, ce putea uşor trece neobservată, i-a prilejuit regizorului distribuirea în rolurile Vladimir şi Lucky a două actriţe: în rolul *Lucky*, Fodor Reka, iar în cel al lui *Vladimir* – Csiky Ibolya. (E drept că am văzut şi în spectacolul lui Tompa, în rolul Lucky, o actriţă admirabilă, care a şi fost premiată la Gala UNITER pentru acest rol: Peter Hilda).

Csiky Ibolya este actriţa nr. 1 a trupei, dar, fiind suferindă, se deplasează mai greu. Şi totuşi, şi totuşi, regizorul a găsit modalitatea fericită de a o distribui. Pentru acest fapt, eu una îl felicit din toată inima. Mă întreb câţi regizori din lumea noastră teatrală dovedesc atâta respect şi înţelegere pentru marii actori?!? Şi îi distribuie, şi îi pun – pe merit – în valoare, nu-i abandonează, ştiut fiind ce bine le face artiştilor SĂ JOACE!



FODOR Reka şi DOBOS Imre

Szabo K. István şi-a gândit şi a construit întreg spectacolul, sau aproape întregul, pe relaţia *Estragon-Gogo – Vladimir-Didi*. E drept că i-a ales ca partener în rolul Gogo pe excepţionalul actor Dobos Imre. Amândoi, vârfurile acestei trupe. Jocul lor, dialogul lor permanent, ochi în ochi, gesturile mici de tandreţe sau de sastisire au constituit farmecul acestui spectacol – un adevărat recital actoricesc. Cred că, dacă, prin absurd, nu mai intrau în scenă Pozzo şi Lucky, nouă, tuturor celor din acel mic spaţiu de pe scenă (spectacolul se joacă cu publicul pe scenă) ne-ar fi ajuns jocul impecabil al celor doi talentaţi actori.

Din motivul invocat mai sus, mişcarea, agitaţia lui Gogo, au fost duble. Pe un fotoliu – cuşcă, scaun-colivie –, Csiki Ibolya i-a dat replica lui Gogo, nu doar cu o promptitudine, fără cusur, ci şi cu o gingăşie, o tandreţe, o înţelegere cum se poate vedea adesea la cuplurile care au convieţuit mult timp împreună, dar şi cu o duritate şi un dispreţ uşor de înţeles. Toate aceste sentimente amestecate se puteau citi numai în privirile calde sau, dimpotrivă, dacă nu duşmănoase, cel puţin indiferente ale actriţei. Rar mi-a fost dat să văd atâta fineţe şi atâta expresivitate în jocul unui actor! Şi o aşa de impecabilă rostire, cu pauze inteligente, cu tăceri elocvente. Surplusul de energie rămas din starea de imobilitate sau mobilitate redusă, actriţa l-a investit cu folos într-o putere de seducţie şi o capacitate de cucerire a partenerului, remarcabile. Ea îl conduce, îl ocroteşte, îl contrazice, îl linişteşte, îl intrigă, îl amăgeşte; într-un cuvânt, face convieţuirea lor posibilă, suportabilă.

N-aş spune că regizorul a vrut cu tot dinadinsul să comunice ceva absolut nou şi original cu acest spectacol. Poate doar să deschidă o ferestruică spre eterna relaţie stăpân–sclav sau soţ–soţie. Spre nevoia noastră continuă de a ne pune

SZOTYORI Jozsef, CSIKY Ibolya şi DOBOS Imre

mereu şi mereu întrebări, chiar dacă răspunsurile se aşteaptă exact cum îl aşteaptă cei doi pe Godot. Sau poate doar eu am vrut să înţeleg asta...

Dacă aşteptarea este miza oricărui spectacol cu această piesă, dacă Godot poate fi Dumnezeu (are barbă albă, aflăm), sau speranţa, sau – de ce nu – Moartea (care şi ea este uneori o salvare), atunci spectacolul lui Szabo K. István nu intră perfect în ecuaţie. Pentru că aici nu se simte acut nerăbdarea aşteptării. Nu. Personajele nu mai aşteaptă parcă nimic: sunt încremenite, există şi nu există, parcă sunt şi parcă nu sunt, ori sunt cumva fără început şi sfârşit, vin de nicăieri şi se îndreaptă spre niciunde, fiind nişte personaje generic concepute, al căror sex şi identitate sunt ambigui. De aici decurge o relaţie specială, în care chiar nu contează dacă Didi îi dă lui Gogo un morcov sau un nap, dacă îi întinde ceaşca cu ceai sau o varsă înainte de a i-o oferi, dacă spaţiul în care se mişcă este pe pământ sau undeva pe altă planetă. Ceea ce e important pentru ascultătorii-privitori este gravitatea, profunzimea cu care Ei, toţi patru, vorbesc despre un univers cam fără oameni, dar cu toate problemele omenirii: sclavie, războaie, lăcomie, Holocaust, singurătate, angoasă, libertate, sărăcie, durere, spaime, boli, foame... O lume aproape virtuală: nici ideală, nici condamnabilă; o lume în care domnesc spaimele şi neliniştea; o lume împietrită, care s-ar putea să nici nu mai existe decât în mintea acestor rămăşiţe umane.

Dobos Imre este o prezenţă în permanentă mişcare, cum spuneam. În el ghicim când un copil abandonat de mamă, când un soţ speriat de singurătate sau un frate bănuitor. Cu talentul pe care i-l ştim de mulţi ani, actorul a conturat un personaj-filosof; sau poate filosof e prea mult spus: un personaj-gânditor, o fiinţă meditativă, o biată salcie pascaliană, un ins care nu pune întrebări nimănui, ci exprimă permanent mirări infantile şi îşi pune sieşi întrebări la care nu aşteaptă niciun răspuns. Nici resemnare, nici disperare nu se simte în tot ce face şi spune, ci doar o continuă nedumerire, de parcă se tot întreabă ce caută el acolo, de unde a venit şi încotro se duce.

Fiindcă ce altceva decât nişte foste fiinţe omeneşti sunt şi cei doi, *Pozzo* şi *Lucky*, un El-stăpân şi o Ea-sclavă, care intră în scenă precum un ins trăgând după sine un animal de povară, o femeie docilă care cântă şi dansează la comandă, iar când este pusă să *gândească* (frumos realizat acest moment) femeia asexuată (trădată doar de părul bogat, nu alb ci blond; or, se spune că blondele...) bălmăjeşte ceva incoerent, strunită de biciul nemilos al stăpânului-soţ (sărutările pe care i le dă din când în când se vor o răsplată pentru răul tratament aplicat).

Fodor Reka (*Lucky*) joacă simplu, cu vizibilă înţelegere a personajului său: tace cu multe înţelesuri şi este expresivă – o prezenţă care trezeşte şi milă, şi repulsie, pentru că e resemnată şi umilită, şi are reacţiile unei dezarmante neputinţe. Resemnarea însăşi.

În rolul *Pozzo*, Szotyori Jozsef este o apariţie puţin prea zgomotoasă. Nu că personajul n-ar fi plin de energie rea, negativă – Răul din tot locul şi de pretutindeni –, dar mi s-a părut un pic mai exteriorizat, prin contrast cu jocul la maximum interiorizat al celorlalţi. Altminteri, cu o condiţie fizică de invidiat, el se mişcă cu mare agilitate, este imprevizibil, pune la bătaie o energie spectaculos dozată şi îşi duce rolul până la capăt fără cusur.

În rolul *Băieţelului* (apariţie la care, cum se ştie, ţine atât de mult autorul), Laszloffy Emöke (o fetiţă!) pare un mesager-înger, venit de-a dreptul din ceruri; are în mână o pungă cu apă, în care se zbate un peştişor roşu. Da, nu întâmplător un peşte...

Decorul şi costumele Florinei Bellida Vasilatos au fost concepute, se vede asta, într-o foarte bună înţelegere cu regizorul. Poate pornind de la ideea că locul acela e „Scândura", poate nu, ea a construit un spaţiu din lemn, material foarte generos. Lemn vechi, cariat, podeţe, uşi batante ca nişte foste (sau viitoare ?) celule sau cuşti. Pomişorul firav şi obiectele-recuzită atât de importante sunt alese cu grijă şi folosite cu atenţie. Un praf alb (lunar?) acoperă spaţiul de joc, iar spre final devine vizibil pe hainele ponosite ale eroilor. Costumele sunt adaptate noii situaţii în care sunt puşi interpreţii: elemente puţine, dar bine puse în valoare – cum ar fi batista înnodată în patru colţuri de pe capul lui Didi, sau pălăria fără calotă a lui Gogo, sau costumul cu elemente rock al lui Pozzo. Şi câte şi mai câte, toate cu trimiteri spre simbol, spre meditaţie...

Coloana sonoră (Ovidiu Iloc), discretă, însoţeşte cu eleganţă – atâta cât trebuie, nu mai mult – textul beckettian, care pare numai, dar nu conţine mai mult absurd decât realitatea în care trăim. Şi nici metafizică, atâta cât să ne arunce în hăul abstractului cel mai abstract...

Un spectator fidel al teatrului, doctor în Farmacie, mi-a spus la finalul reprezentaţiei ceva ce nu m-a surprins deloc: „Ştii de ce mi-a mers la inimă acest spectacol? Pentru că nu mi-a dat niciun răspuns la câte întrebări ne frământă, ci mi-a pus alte o sută de întrebări, cu care plec acasă." Da, cred că de asemenea spectacole avem nevoie. Cât despre actori, ce să zic? Au fost la înălţime! Este un compliment făcut şi regizorului, nu?

Teatrul „Szigligeti" din Oradea – Aşteptându-l pe Godot **de Samuel Beckett. Traducerea: Kolozsvari Grandpierre Emil. Regia: Szabo K. István. Scenografia: Florina Bellinda Vasilatos. Muzica: Ovidiu Iloc. Cu: Csiky Ibolya (*Didi*), Dobos Imre (*Gogo*), Szotyori Jozsef (*Pozzo*), Fodor Reka (*Lucky*), Laszloffy Emöke (*Băiatul*). Data premierei: 14 februarie 2014.**

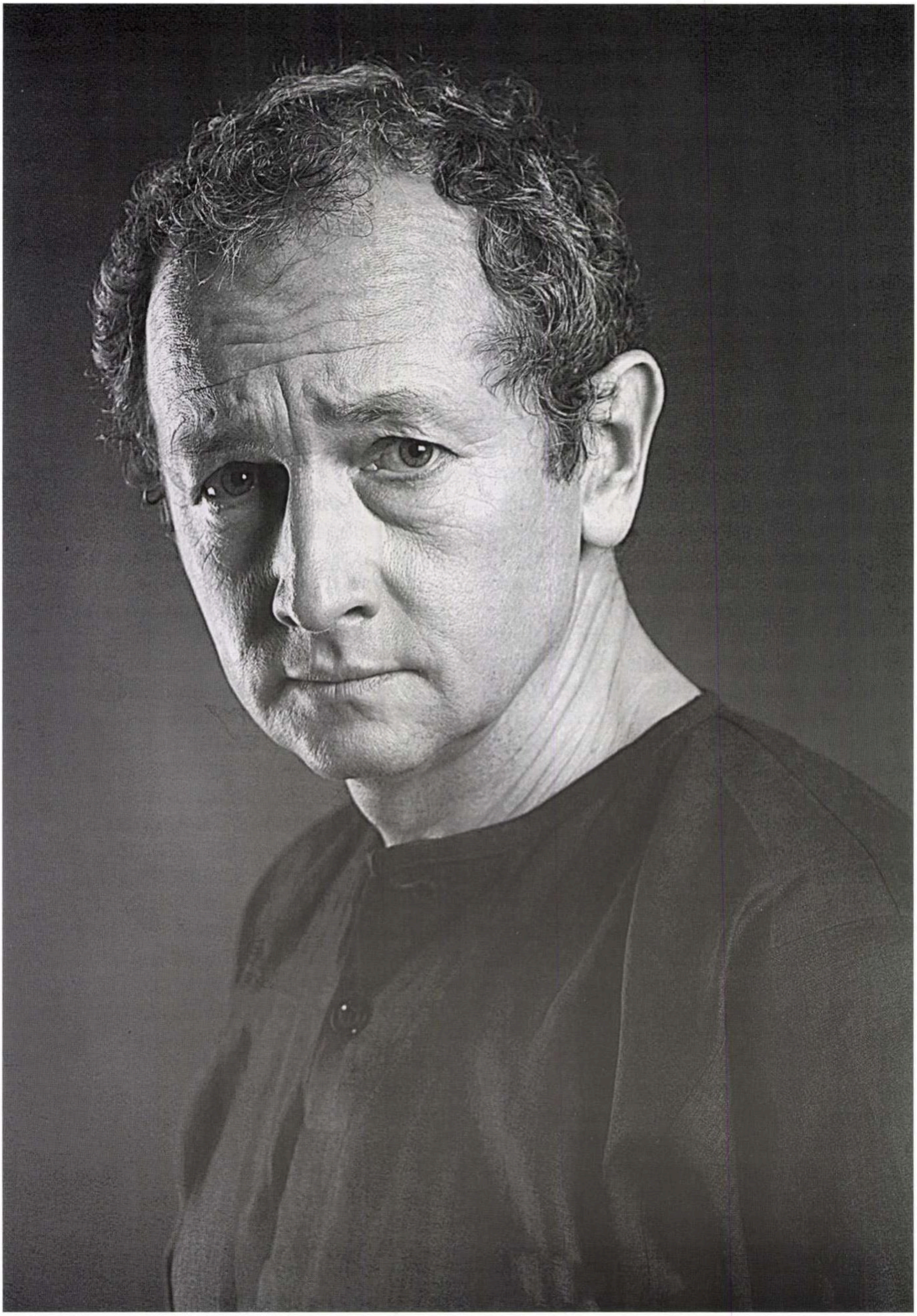
Ion PARHON

Un discurs paradoxal despre nefericire şi izbăvire

Dincolo de cărţile cu tiraje-record şi de conferinţele cu săli arhipline, cred că cea mai profundă şi mai subtilă, mai electrizantă şi mai greu de uitat dintre mărturisirile publice ale lui Dan Puric rămâne Spectacolul! Iar ultimul dintre ele, cu ***Suflet românesc***, şi-a apropiat meritele unei veritabile „sinteze“, cum nu se putea mai potrivită pentru premiera desfăşurată chiar în ziua în care artistul a împlinit 55 de ani! Ea ne-a dezvăluit o emoţionantă „epopee“ a isprăvilor periplului românesc prin lume, ca un tulburător carusel al încercărilor nefericite şi al suferinţei menite să măsoare puterea de a rezista, ori să dea chip unei invulnerabilităţi născute ca rod al credinţei şi ca drept sacru la izbăvire. O suferinţă întrupată şi învinsă în spectacol cu zâmbetul pe buze, cu uluitoare energie fizică şi pătrunzătoare semnificaţie metafizică, dar mai ales cu un contagios umor şi cu un discret amar, amintindu-ne, când şi când, de filoanele lirice sau comice ori de eleganţa din *Toujours l'amour*, de fiorul transcendental din *Vis*, încheiat prin acel *Adagio* de Albinoni, sau de imaginea christică a îndumnezeirii prin sacrificiu din *Don Quijote*.

Cum spuneam, este greu de uitat natura paradoxală a acestui „poem“ coregrafic, în care enunţuri şi întrebări dintre cele mai dureroase îşi află straiele iscusite ale unui umor sprinţar, semn de comprehensiune şi blândă înţelepciune, înrudit ca atitudine poate cu acela al bufonilor shakespearieni. Totul este filtrat prin virtuozităţile pantomimei, prin arhitectura dinamică şi expresivă a mişcării şi a gesturilor grele de adânci semnificaţii, prin inefabila putere de seducţie a dansului. Nu întâmplător, limbajul acesta îmi aminteşte de cuvintele acelui derviş bătrân, evocat de Nikos Kazantzakis în *Raport către El Greco*: „Cel care nu ştie să danseze, nu ştie să se roage. Îngerii nu au gură, dar puterea lor de a vorbi le este pecetluită; îi vorbesc lui Dumnezeu prin dans... Dansul ucide eul, iar când eul este ucis, nu mai există nicio piedică să te uneşti cu Dumnezeu.“ Ne-o dovedeşte simplu şi magnific, totodată, finalul spectacolului dedicat sufletului românesc.

Povestea începe cu secvenţele traiului prozaic al românului, în garsoniera unde instalaţiile sanitare nu îi dau pace, iar apa se opreşte tocmai când are nevoie de ea. Pe stradă, marşul social este pigmentat stresant de trecerea coloanei oficiale, cu gălăgioşii securişti în civil sau cu motocicletele lor agresive, şi mai gălăgioase. În autobuzul de linie marca „ITB“, obligat la lupte crâncene pentru supravieţuire, eroul descoperă farmecul îndrăcit al brâului oltenesc. Ajunge pe şantier, unde casele se construiesc repede şi prost, în ritmul cincinalului încheiat mereu mai devreme. Pe o muzică de ghetou, îl descoperim mâncându-şi parizerul pe un ziar, apoi adormind vegheat de foamea nerăbdătoare a maidanezilor din preajmă, legănat însă de unduirile unui vals, bucuros de a nu fi participat la iniţiativa naţională a eutanasierii. Iată-l, în sfârşit, la aeroport, setos de libertate şi de trudă în folosul celor de acasă, supus însă controlului până la pielea goală. Călătoria cu avionul este un spectacol în spectacol, cu peripeţii, cu temeri paralizante sau cu cochetării împărtăşite de stewardesă şi cu vecinătăţi bizare, într-o înlănţuire de gaguri grăbite să ridice sala în picioare. Impactul cu străinătatea nu este prea prietenos, fapt



sugerat chiar de vameşul care îi aruncă paşaportul pe jos. Dar, nu este timp pentru lamentări: ajunge să câştige primii bănuţi. Dar cu ce preţ ! Îl găsim mai întâi în Italia, unde măturatul pe jos nu-l împiedică să admire vocea lui Pavarotti, apoi în Franţa, unde spală vasele cu sufletul mângâiat de acel „Je ne regrette rien..." sau în Germania, unde sunetele înnebunitoare ale pickhammerului se împletesc cu abisul sonor al *Simfoniei Destinului*. Îl întâlnim pe românul autoexilat prin vis şi în Spania, într-o încercare de familiarizare cu limba locului, la o lecţie înrudită cu absurdul *Lecţiei* lui Eugène Ionesco. Iată-l muncind cot la cot cu „căpşunarii", zi lumină, zi de chinuri şi speranţe, în care eroul, prin gest reflex, descoperă vitalitatea maiestuoasă a flamenco-ului.

Privind acele mişcări repetate în ritm halucinant, proprii „căpşunarilor", mi-am amintit pe loc de o întâmplare petrecută în turneul spectacolului cu *Don Quijote* în câteva capitale europene. La Teatrul din Alcalá de Henares, locul naşterii lui Cervantes, mă aflam în sală printre mulţi compatrioţi ai noştri din acest oraş, unde un procent de zece la sută din populaţie era alcătuit din români. O vecină de scaun, moldoveancă veselă şi guralivă, s-a oferit să-mi vorbească despre ei. Eu o întrerup: „Mă aşteptam să vină foarte mulţi dintre căpşunarii despre care tot se vorbeşte în ţară." „Drăguţă, rogu-te să nu le mai zici aşa, că nici nu ştii cât sunt de munciţi şi de abătuţi: nu prea le arde de spectacole!"...

Revin la *Sufletul românesc* de pe scenă, unde, pe un transatlantic, înviorat de cântecul lui Zorba, românul nostru întrupează un chelner plin de zel, fără să prevadă că şeful de sală îi va fura banii. Ajunge, în sfârşit, pe pământ american, unde ştie că se câştigă foarte bine în ringul de box. Numai că acolo este bătut măr (mai rău decât Bute), încât îşi pierde până şi proteza. În finalul periplului din care am punctat doar câteva peripeţii, fără a uita de clipele dureroase ale telefonului cu cei de acasă, când află că cineva din familie a murit, eroul trăieşte toată vibraţia lăuntrică din vecinătatea disperării. Pe sunetele naiului şi ale *Ciocârliei*, din adâncurile cenuşiului sufletesc se întrupează... nădejdea. Ea se va împlini ca o mântuire transfigurată în dans, înnobilată de credinţă, speranţă şi iubire. Mariajul dintre vis şi realitate, ce i-a permis eroului să ajungă şi în Paradis, va fi încununat printr-un moment de mare virtuozitate coregrafică, pe sunetele naiului.

Ele mă trimit din nou cu gândul la o întâmplare din turneul trupei „Passepartout", de astă dată petrecută la Menden, în nordul Germaniei. Spre sfârşitul spectacolului cu *Made în România*, premiera sa oficială, în piaţeta ce găzduia festivalul organizat de românca Angela Ameke, printre cascadele de râs şi aplauzele lor entuziaste, spectatorii nu-şi uitau plăcerea pantagruelică a înfulecării cârnaţilor bine înveliţi în sosurile unor bucătării aflate şi ele în competiţie. În vreme ce pe buzele şi pe obrazul lor sosul se răsfăţa îndestulător, pe scenă, „purecii" din trupă, sleiţi de efort şi cu şiroaie de transpiraţie pe faţă, mulţumeau aplauzelor; iar, între ei, minunatul naist Nicolae Voiculeţ îşi ştergea discret de pe buze urmele de sânge, preţul virtuozităţii şi al strădaniei de a trimite trilurile ciocârliei către înaltul cerului şi al nopţii.

E o amintire pe care nu am putut-o împiedica de a poposi emblematic lângă imaginile dramatice din *Suflet românesc,* unde realitatea şi visul, surâsul şi lacrima, suferinţa şi izbăvirea se contopesc sub semnul ludicului, într-o binecuvântată pledoarie, cu valoare artistică, terapeutică şi poate teologică, menite să bucure sufletul privitorilor.

Compania „Passepartout" – Suflet românesc. **Scenariu, regie şi interpretaree: Dan Puric. Data premierei: 12 februarie 2014.**

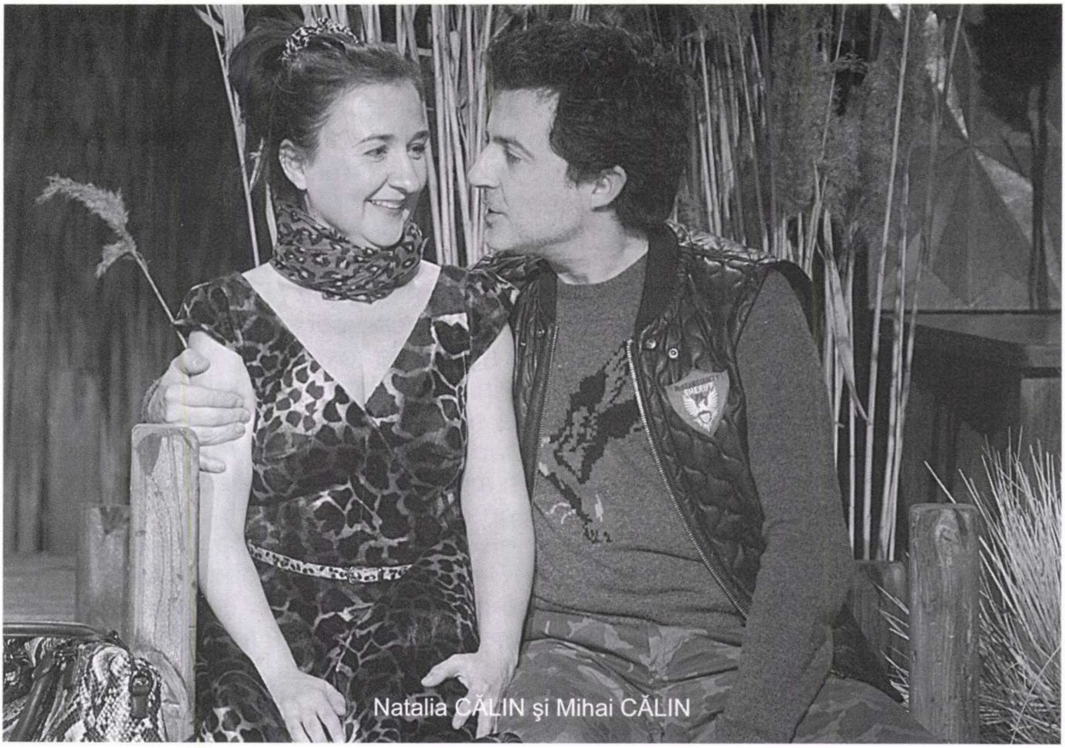
Crenguţa MANEA

Lampadarul din stufăriş sau Un caz de monotonie

Fac parte dintre acei spectatori care au văzut cam tot ce a montat Radu Afrim: să fi pierdut, poate, trei-patru spectacole de prin ţară, şi alte câteva din străinătate. Îl regret, în special, pe acela de la Residenztheater (decembrie 2011), din München, *Când ploaia se va opri* de Andrew Bovell, avându-l ca scenograf pe Helmut Stürmer (macheta scenografiei acestui spectacol a fost prezentată în expoziţia personală a lui Heti Stürmer, la sediul Fundaţiei „Löwendal", în noiembrie 2013, vernisată în deschiderea FNT). Şi, aşa cum remarca şi Dan C. Mihăilescu, cu o doză bună de ironie la adresa mondenităţilor teatral-cultural-artistice şi a snobismului „necesar" (*Istoria snobismului* de Frédéric Rouvillois oferă delicii de lectură neaşteptate!), „nu se face" să ratezi reprezentaţia de premieră a spectacolelor lui Afrim. Curiozitatea mă aruncă în primele rânduri ale celor care se reped în sala de la TNB, la un nou spectacol „marca Afrim", ***Hoţi***. (Iar ritmul producţiilor sale este unul care te face să te gândeşti că directorii de teatru şi-l dispută, nu glumă!)

Opţiunea pentru textele scrise de Dea Loher este una făcută cu un bun exerciţiu de om de teatru; de altfel, Radu Afrim are şi studii de filologie şi o orientare pertinentă în spaţiul literaturii, chiar dacă, uneori, adaptările sale pe texte clasice sau contemporane sunt concretizate într-o actualitate scenică extrem de restrictivă: un anume spaţiu, o anume generaţie, câteva anume teme. După *Adam Geist* (Teatrul „Maria Filotti", Brăila, 2005) şi *Piaţa Roosevelt* (Teatrul Naţional Timişoara, 2010), regizorul alege un text relativ recent al autoarei: *Hoţi* (premiera – în ianuarie 2010, la Deutsches Theater Berlin, în regia lui Andreas Kriegenburg), cu o structură discontinuă, fragmentară; personajele din realitatea imediată au trasee obişnuite de viaţă, banale, cu aşteptări – de cele mai multe ori – imposibile, cu eşuări previzibile, drept urmări ale unor decizii nesăbuite. Ca pe o masă de biliard, Dea Loher face ca eroii – parteneri de cuplu, părinţi şi copii, simple cunoştinţe – să se ciocnească sau să treacă unul pe lângă celălalt, mişcările lor fiind făcute sub imperiul acţiunilor cotidiene, uneori în relaţie de cauzalitate, alteori numai la bunul-plac al întâmplării; un text deliberat narativ, aproape a-scenic, după cum afirmă scriitoarea (într-una dintre notele consemnate în caietul de sală): „...eu încerc să scriu un text dificil de jucat şi regizorul încearcă să-l transforme într-un spectacol pe care nu l-am avut în minte." (DIEBE, Luzerner Theater, 2013); dar scriitura este străbătută de puternicele conflicte şi tensiuni existenţiale ale personajelor, de visurile şi fantasmele lor, generate de un subconştient necompensat, având, drept *intermezzo*-uri, pasaje de un umor negru.

În Sala Studio, aranjată în formă de arenă, scena este terenul unei mlaştini secate, un loc brăzdat de crăpături adânci, unde mai cresc câteva petice de stufăriş; distribuţia corectă, din perspectiva relaţiilor şi adevărului de scenă propuse de Radu Afrim, este aplatizată de o scenografie expusă doar, odată cu debutul spectacolului; ca energie, actorii sunt sufocaţi de mulţimea obiectelor



Natalia CĂLIN şi Mihai CĂLIN

Foto: Augustin Bucur

Conrad MERICOFFER şi Aida AVIERIŢEI

de recuzită, unele spectaculoase – măştile de lup, piramida de fructe de pe capul lui Elke Thomason (şi portocalele... portocalele din spectacolele lui Afrim!), aranjamentul floral purtat de Ira Davidoff, lampadarul şi stingherul pantof cu toc din stufăriş –, dar expresivitatea acestor semne este anulată de aglomerarea lor dezordonată, iar construcţia devine neclară, până la neinteligibil, în raport cu propriile enunţuri, prin suprapunerea arbitrară a semnificaţiilor. Plusarea, accentuarea materialităţii spaţiului de joc prin adăugire, simplă acumulare, nu rezolvă dinamica scenografiei, dezvoltarea ei în spectacol, conturarea unui univers. Şi aceasta este una dintre cauzele care conduc la instalarea unei monotonii plicticoase. O altă cauză este linearitatea şi repetitivitatea acţiunilor scenice: practic, conflictele sunt povestite sau coregrafiate descriptiv. Şi sinuciderea lui *Finn Tomason* este un astfel de exerciţiu coregrafic, doar descriptiv, chiar dacă Marius Manole se achită de el cu onestitate profesională. Crimele sau tentativele de crimă, la care ajung Doamna şi Domnul Schmidt, poliţistul Thomas Tomason sau Rainer Machatschek, aparţin faptului divers şi devin, în nuanţele umorului negru de care aminteam, soluţiile aberante, dictate de panică, ale unor oameni străini în propria lor viaţă.

Tipul acesta de umor salvează unele momente din spectacol şi graţie actorilor: apariţie insolită, Natalia Călin (*Gaby Nowotny*) foloseşte dezinvolt şi cu haz un grai ardelenesc şi realizează o notabilă istorisire, în faţa poliţistului *Thomas Tomason*, privind tentativa de omor a cărei victimă fusese; cu întrebările profesionale şi nedumeririle până la stupoare ale lui Mihai Călin, scena celor doi actori este una bine echilibrată şi cu relief în spectacol. Şi cuplul Ana Ciontea–Cornel Scripcaru are resurse comice: *soţii Schmidt* îşi antrenează reciproc obsesia că sunt supravegheaţi de o prezenţă pe care nici măcar nu o pot preciza, prezenţă concretizată, până la urmă, şi pe care o vor suprima violent, îngroziţi că altfel viaţa lor, atât de plat organizată, de lipsită de orizont, va fi distrusă. Replicile lui *Elke Tomason* (Liliana Ghiţă), împănate cu diminutive de un comic căznit, sau o alta ca aceasta „A venit un lup din crâng..." – un fel de nucă în peretele scenografiei inerţiale –. chiar dacă rostite într-o formulă lexicală neaşteptată, au o intertextualitate precară şi trimit la conexiuni periferice, care nu amplifică teatralitatea montării.

Ritmul trenant al spectacolului este accentuat şi de durată; absenţa antractului, a unui *respiro*, îi împinge pe unii dintre spectatori să se strecoare către ieşire; chiar dacă o fac oarecum cu discreţie, spectacolul scenei nu reuşeşte să-l estompeze pe cel al publicului care abandonează. Departe de montările care au confirmat vocaţia lui Radu Afrim pentru un teatru al formelor vizuale luxuriante, *Hoţi* este un exerciţiu stilistic imprecis, cu rare momente inspirate. Ele există şi e recomandat să fie văzute; *pour les connaisseurs...*

Teatrul Naţional „Ion Luca Caragiale", Bucureşti – Hoţi **de Dea Loher. Traducerea: Cosmin Dragoste. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Andreea Săndulescu. Asistent scenografie: Daniel Păun. Muzica: Vlaicu Golcea. Coregrafia: Andreea Gavriliu. Cu: Marius Manole (*Finn Tomason*), Aida Avieriţei (*Linda Tomason*, sora lui), Liliana Ghiţă (*Elke Tomason*, mama celor doi), Mihai Călin (*Thomas Tomason*), Medeea Marinescu (*Monika Tomason*), Cornel Scripcaru (*Domnul Schmidt, Gerhard*), Ana Ciontea (*Doamna Schmidt, Ida*), Claudiu Bleonţ (*Josef Erbarmen*), Irina Antonie/ Diana Roman (*Mira Halbe*), Natalia Călin (*Gabi Nowotny*), Conrad Mericoffer (*Rainer Machatschek*), Diana Dumbravă (*Ira Davidoff*), Aris Bănuţoiu (*Copilul*). Data premierei: 12 februarie 2014.**

Mircea MORARIU

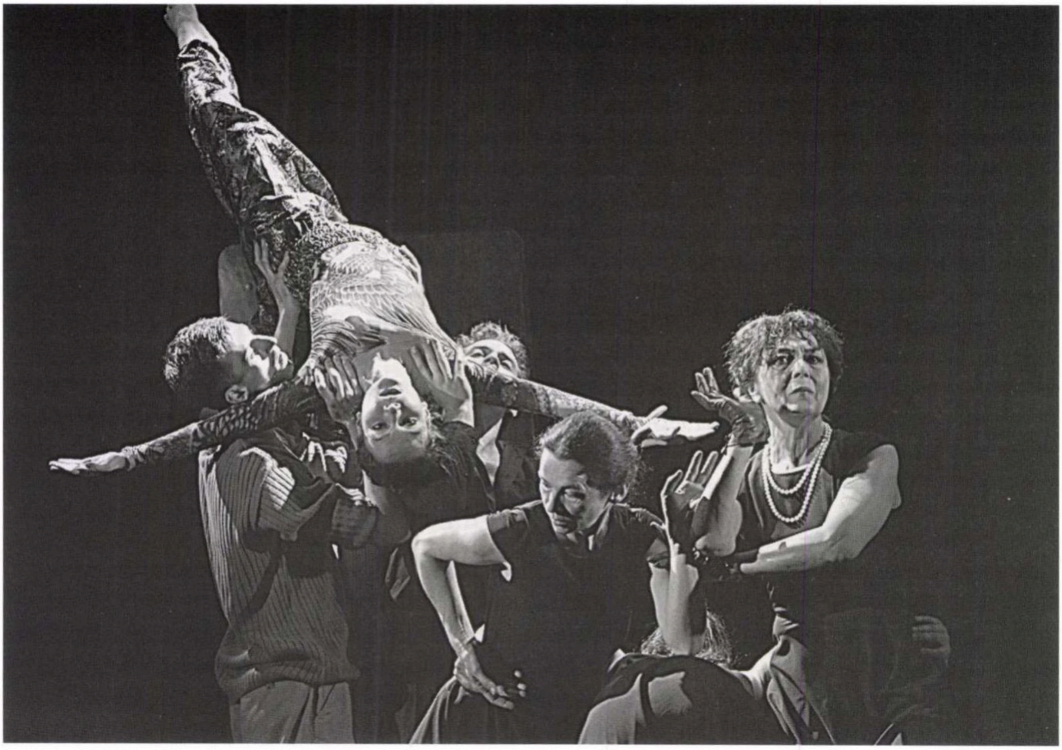
Un exerciţiu

Cândva, către sfârşitul anilor '80 ai secolului trecut, Asociaţia Internaţională a Criticilor de Teatru (A.I.C.T.) organiza un colocviu a cărui intenţie declarată era aceea de a formula un răspuns la întrebarea dacă mai este sau nu Shakespeare contemporanul nostru. Aşa cum susţinea într-o carte adesea citată, o carte-cult, apărută la Varşovia în 1961, celebrul Jan Kott.

Răspunsurile formulate au fost de o diversitate extremă. Cei mai mulţi participanţi la dezbateri au opinat că marele dramaturg îşi arată contemporaneitatea nu oricând şi nu întotdeauna la fel de pregnant. După părerea lui John Elsom, cel ce a reunit actele colocviului într-o carte căreia i-a asigurat şi o foarte bună prefaţă, şi o remarcabilă coerenţă (cf. *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1994), mai înţelept şi mai productiv decât să aproximezi cuantumul de contemporaneitate al uneia sau alteia dintre piesele shakespeariene ori chiar a întregii literaturi dramatice scrise de marele Will într-un moment sau altul, e să observi două lucruri. În primul rând, că „faptul că piesele lui Shakespeare sunt jucate pe scară mai mare şi mai des decât cele ale oricărui alt dramaturg, în viaţă sau decedat, este el însuşi un fenomen la fel de surprinzător ca ideea că ar putea fi contemporanul nostru". În al doilea rând, că „Shakespeare este un scriitor elastic. El poate fi întins în mai multe direcţii înainte de a se rupe".

Calitatea de gumilastic a literaturii dramatice shakespeariene a făcut ca ea să fie supraevaluată şi suprasolicitată scenic din perspectivă ideologică. Chiar şi atunci când nu a fost vorba despre înscenarea marilor tragedii istorice ale dramaturgului, spectacolele montate pe textele sale, mai cu seamă în fostele ţări comuniste, au conţinut adesea teme şi suprateme de extracţie politică. Tocmai pe aceasta a mizat şi s-a fundamentat în Estul european mişcarea „Shakespeare, contemporanul nostru". Şi în Occident, cartea lui Jan Kott a avut şi succes, şi urmări. Numai că urmările au fost predominant estetice. Deşi nici acolo conotaţiile politice nu au fost eliminate cu desăvârşire.

Spectacolul, mai corect spus *după* decât *cu* piesa ***Cum vă place*** montat de Peter Uray (el e cel ce semnează regia, coregrafia şi selecţia muzicală) la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca demonstrează încă o dată cât de elastic e Shakespeare. Sau, mai exact, cât de multă elasticitate stilistică îngăduie scrierile sale. Piesa – comparată de un discipol al lui Jan Kott, pe nume Andrzej Žurovski, cu o baladă medievală ori cu o piramidă, calificată de acelaşi exeget (cf. *Citindu-l pe Shakespeare*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & revista *Teatrul azi*, Bucureşti, 2010) drept „o construcţie măiastră de vase comunicante", în care „temele puse în discuţie se întrepătrund şi izbucnesc pe rând, provocate de celelalte teme" – prilejuieşte un spectacol de teatru fizic. Domeniu în care Peter Uray e expert, el arătându-se ca atare spectatorului din România în alte montări a



căror dramaturgie era inspirată de scrierile marelui scriitor englez, înfăptuite la „M Studió" din Sfântu Gheorghe.

Spectacolul clujean e departe de a fi unul perfect. Deşi, de data aceasta, Peter Uray e mai „vorbăreţ" ca niciodată – în sensul că dramaturgul montării, Sándor L. István, a făcut astfel încât auzim mult mai multe replici decât în *Hamlet*, de pildă –, povestea mi se pare mult mai ceţoasă, mai greu de înţeles decât în alte dăţi, îndeosebi de către acei spectatori ce nu au citit înainte textul. Poate şi fiindcă opoziţia dintre cele două spaţii, cel al realităţii apăsătoare de la curtea lui Frederic Uzurpatorul şi cel al poeziei, al utopiei din Pădurea Ardenilor, nu e suficient de pregnant precizată. Deşi există personaje, apariţii, interpreţi al căror rost e acela de a face trimiteri la un univers concentraţionar. Mă gândesc la acei oameni în negru, oameni în uniformă (decoruri şi costume: Adriana Grand) pe care, de pildă, Mihail Sebastian, în *Cum am devenit huligan*, îi percepea ca atare.

Aşa cum l-am receptat eu în seara premierei, *Cum vă place* la Naţionalul clujean e mai curând un spectacol-experiment, o încercare de laborator, un fel de atelier de mişcare, decât un act estetic cu adevărat împlinit. *Cum vă place* rămâne la faza de exerciţiu, fără îndoială, util pentru dezvoltarea expresivităţii corporale, pentru stimularea capacităţii de a vorbi prin gest, prin relaţie fizică, a tinerilor componenţi ai trupei clujene, dar care ar fi avut nevoie să mai dospească, spre a se ajunge la desăvârşire. Nu încape îndoială că Miron Maxim e bun în *Orlando*. Că Matei Rotaru e expresiv, simpatic şi comic în *Tocilă*. Că Cristian Grosu e profund devotat rolului *Charles* şi îşi dă sufletul pe scenă pentru ca totul să iasă bine. Că Sânziana Tarcea (*Celia*) luptă din răsputeri spre a ţine pasul cu Györgyakab Enikö, interpreta *Rosalindei*, care are avantajul de a mai fi colaborat cu Uray Peter şi a cărei experienţă în domeniul teatrului fizic se vede de la o poştă. Că Miriam Cuibus şi Irina Wintze chiar ştiu ce înseamnă graţia gestului. Că Anca Hanu şi Mihail Onaca sunt savuroşi în cuplul *Phebe–Silvius*, deşi savoarea interpretului lui Silvius se pierde când îl auzi cum vorbeşte, atunci când rolul nu îi mai cere doar să se alinte. Orice poate fi contestat în acest spectacol, numai eforturile depuse pentru realizarea lui – eforturi vizibile şi în evoluţiile celorlaltor interpreţi – nu. E vorba despre Radu Lărgeanu, Cătălin Filip, Mădălina Ciotea, Cătălin Codreanu, Cristian Rigman, Diana Buluga, Flavia Giurgiu, Angelica Nicoară, Patricia Brad, Alexandra Tarce.

La fel de neîndoielnic e însă şi că ceva nu merge chiar cum ar fi trebuit să meargă, că ceva nu se leagă. Nu exclud însă defel – şi nu doar pentru că am nevoie de o încheiere în ton optimist a acestei cronici – ca lucrurile să se amelioreze în reprezentaţiile viitoare.

Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca – Cum vă place **de William Shakespeare. Traducerea: Virgil Teodorescu. Dramaturgia: Sándor I. István. Consultant artistic: Roxana Croitoru. Decorul şi costumele: Adriana Grand. Cu: Radu Lărgeanu, Györgyjakab Enikö, Miron Maxim, Sânziana Tarţa, Matei Rotaru, Cătălin Filip, Cristian Grosu, Mădălina Ciotea, Cătălin Codreanu, Cristian Rigman, Anca Hanu, Mihail Onaca, Diana Buluga, Irina Wintze, Flavia Giurgiu, Miriam Cuibus, Angelica Nicoară, Patricia Brad, Alexandra Tarce. Data premierei: 11 martie 2014.**

Mircea MORARIU

O revalidare

În capitolul inspirat intitulat *Conceptul Sorescu*, din cartea *Ora 19.30* (Editura Meridiane, Bucureşti, 1983), Valentin Silvestru făcea observaţia fundamentală potrivit căreia „originalitatea absolută a lui Marin Sorescu şi atributul de dramaturg fundamental decurg nu numai din factura operei dramatice, ci şi din calitatea sa de inventator". Binecunoscutul critic, admirator şi promotor fervent al creaţiei sorescienе, amintea în context că Sorescu e la noi creatorul „tragediei ontologice, al tragicomediei istorice, al speciei moderne de dramă ritualică românească, al monodramei".

În *Istoria dramaturgiei române contemporane* (Editura Albatros, Bucureşti, 2000), Mircea Ghiţulescu insista şi el asupra originalităţii scrisului sorescian, socotind că dramaturgul e o „excepţie greu de inseriat". De ce? Fiindcă „el atacă teme mari ca Blaga, în dicţiune ironică, asemenea lui Caragiale, într-un aliaj unic, profund şi pitoresc deopotrivă. *Să facem filosofie glumind!* este deviza lui Sorescu, mai ales în trilogia *Setea muntelui de sare,* ceea ce este, între altele, un mod oltenesc de a exista."

Convins la rându-i de modernitatea, ca şi de originalitatea lui Sorescu, criticul Marian Popescu îi aborda creaţia, în cartea *Chei pentru labirint* (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986), din perspectiva metodelor de lucru oferite de Gustav René Hocke în lucrarea *Lumea ca labirint*, dar şi prin acelea propuse de Gabriel Liiceanu în *Tragicul*. Şi tot Marian Popescu e cel ce scria că „elementul de şoc pe care îl aduce Marin Sorescu constă nu numai în ineditul situaţiilor dramatice. Drumul către perfecţiune al personajelor sale nu este *dat*, în detalii expuse programatic. El *devine* drum al cunoaşterii profunde, direct, esenţial, tulburător prin simplitatea sa, aflat în perfect echilibru între *seriozitatea* riscului asumat şi *ironia* ca formă a lucidităţii." Atât *Iona* cât şi *Paracliserul* intră în labirint, fie cu totul întâmplător, fie voit, pentru ca apoi să înceapă drumul spre perfecţiune. Primul o face încercând să iasă din burta chitului, cel de-al doilea vrând să ajungă sus, „în înaltul catedralei gotice pentru a-l găsi pe Dumnezeul absent din lăcaşul credinţei". Asta, în vreme ce Irina, protagonista piesei *Matca*, vrea să-şi salveze „pruncul *pe cale* de a veni pe lume".

Monologul dramatic are, la rându-i, la Sorescu o seamă de originalităţi demne de subliniat. Valentin Silvestru spunea că „monodrama sorescianä beneficiază de o dramaticitate specifică, nu e un simplu monolog în decoruri alternate. Are ceva din specia platoniciană a dialogului cu un interlocutor fictiv." Marian Popescu sesiza şi el dominanta în cauză a monologului sorescian. O dominantă cât se poate de necesară în cazul *omului* Iona, fiindcă atât claustrarea, cât şi *tirania duratei* ce se fac simţite aici, implică permanenta *verificare* – eu aş zice *autoverificare* – a poziţiilor personajului. În primul rând descoperirea şi verificarea propriului eu, graţie dialogului cu sine însuşi. Iar autoverificarea e – ca şi reîntoarcerea, de altminteri – *semnul speranţei.* „În momentul în care pescarul ghinionist are revelaţia propriului *eu* ca realitate individuală, lupta sa de reducere a indeterminării lumii, nevoia de certitudine şi de solidaritate cu soarta sa îi oferă accesul într-o sferă superioară a spiritului." (Marian Popescu)

De fapt, aici, în ***Iona*** – piesă catalogată de Mircea Ghiţulescu drept *textul fundamental al poetului*, scriere pusă în relaţie cu setea de absolut din care se hrăneşte marea literatură dramatică a lui Camil Petrescu –, ne întâlnim cu *aventura captivităţii* şi *a libertăţii* (prin opoziţie), ambele înţelese ca părţi ale cunoaşterii. Aş

Florin VIDAMSKI

spune că în *Iona* aventura cunoaşterii de sine e dublată la Sorescu de aventura cunoaşterii lumii. De unde şi permanenta autointerogaţie, dorinţa obsesivă a personajului de a se întreba, spre a dobândi, redobândi şi a-şi reîntări certitudini. Cea din urmă, dictată şi de spaţiul nou, inedit, atipic în care se consumă existenţa sa – mai exact, ultima parte a existenţei sale. Partea trecerii spre inexistenţă.

Am simţit nevoia de a reveni la bibliografie, de a-mi reaminti toate acestea – lucruri demult citite, conspectate, ştiute –, după ce am văzut spectacolul *Iona* produs de Teatrul „Sala Mică“ din Cluj, în colaborare cu Salina din Turda. Au trecut, cred, mai mult de zece ani de când nu am mai avut ocazia de a urmări un spectacol cu *Iona*; au trecut, de asemenea, mulţi ani de când nu am mai văzut niciun alt spectacol cu vreo piesă de Marin Sorescu... Şi tocmai de aceea nu pot decât să mă bucur că un teatru particular şi doi tineri creatori – regizoarea Mihaela Panainte şi actorul Florin Vidamski – au redescoperit monodrama sorosciană, au fost fascinaţi de ea şi s-au străduit să o valorifice teatral, artisticeşte, într-un chip original, în consonanţă cu originalitatea însăşi a textului. Nu tăind-o, nu masacrând-o, nu sluţind-o, nu abuzând-o textual. Partitura e rostită – cred, integral – de Florin Vidamski, iar condiţia de monolog dialogat al textului e conştientizată şi de actor, şi de regizoare. Poate că această conştientizare e uneori excesiv subliniată; poate că învestirea spectatorilor cu calitatea de martori şi destinatari ai confesiunii se cuvenea să fie ceva mai subtilă, dar şi mai discretă.

Şi Mihaela Panainte, şi Florin Vidamski au înţeles foarte bine că aventura ontologică e dublată în *Iona* de una gnoseologică. Că personajul Iona se află într-o mare trecere. Dar şi că în piesa *Iona* contează extrem de mult relaţia cu spaţiul. Cei doi au găsit un spaţiu scenografic inedit, impresionant: acela al Salinei din Turda. Contrastul dintre urieşescul chitului şi minusculul fiinţei umane e absolut impresionant în spectacolul celor doi, tot la fel cum e impresionant spaţiul sonor al rostirii, al ecoului, al zgomotului, al apei. Toate acestea, evitându-se riscul realismului primar, agresiv.

Spectacolul e, însă, departe de a fi perfect. Ar mai fi fost de lucrat la asumarea partiturii, căci unele părţi ale ei sunt rostite încă alb, nu îndeajuns de implicat sau de convingător. Ar mai fi fost de căutat în registrul originalităţii zicerii, deoarece Florin Vidamski e mult prea îndatorat aici unui fel de emisie a sunetului, unei rostiri, unei frazări ce aminteşte frapant de arta lui Gheorghe Dinică. Florin Vidamski nu e singurul actor care greşeşte, adesea fiindu-mi dat să văd şi să aud în teatrele româneşti epigoni, fie ai lui Marcel Iureş, fie ai lui Gheorghe Dinică. Aş fi preferat ca Florin Vidamski să nu greşească şi ca Mihaela Panainte să îl ajute să evite această greşeală.

Oricum, impresia generală e pozitivă. Iar spectacolul are, între altele, semnificaţia revalidării peste ani a valorii piesei lui Marin Sorescu.

Teatrul „Sala Mică" din Cluj-Napoca, în colaborare cu Salina Turda – Iona **de Marin Sorescu. Regia: Mihaela Panainte. Cu: Florin Vidamski. Data reprezentaţiei: 15 februarie 2014.**

Mircea MORARIU

O comedie-carnaval

După o remarcabilă serie de spectacole cu teme dintre cele mai serioase, pofta de altceva, dorinţa de bună-dispoziţie, acel „să mai şi râdem!" stenic şi necesar pentru igiena vieţii noastre mentale, se manifestă, iată, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. Şi nu oricum, nu prin ceea ce îndeobşte se cheamă „un spectacol de serviciu", ci printr-o montare de foarte bună ţinută profesională cu ***Leda***, scriere a dramaturgului croat Miroslav Krleža, înscenată de regizorul Robert Raponja.

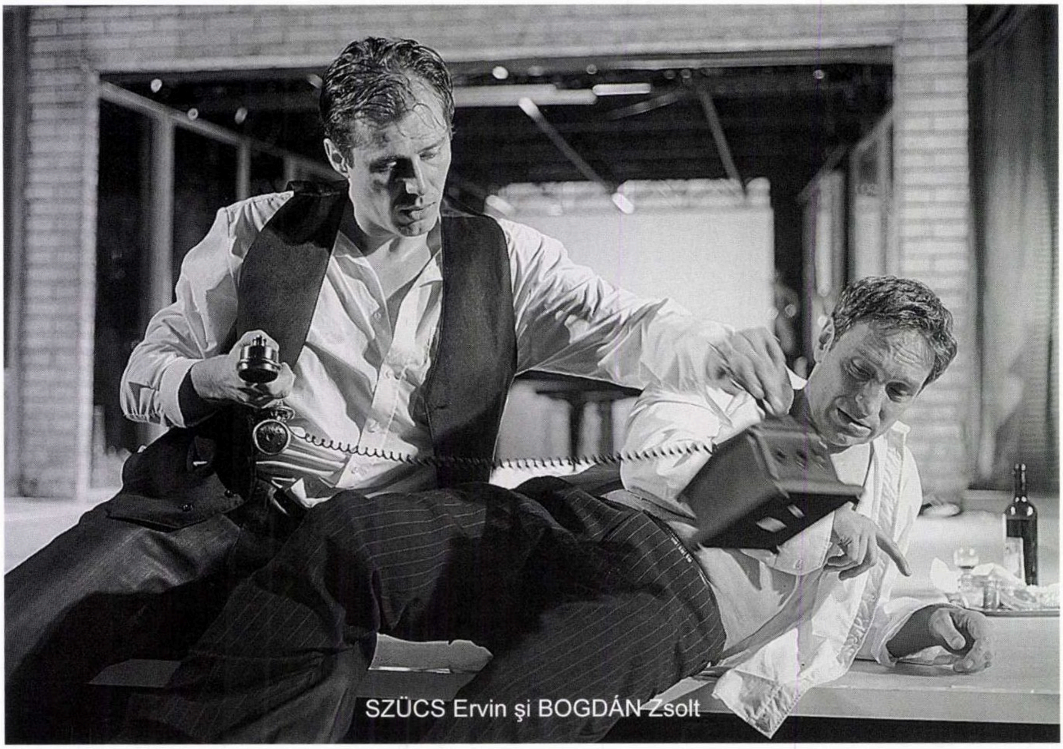
Miroslav Krleža şi-a subintitulat piesa – o comedie neagră, parte a trilogiei *Glembay* – „comedie-carnaval", pentru simplul motiv că tot ceea ce se întâmplă în cuprinsul ei (şi nu se întâmplă deloc puţine) se consumă într-o noapte în care, o ştim încă de la Bahtin, totul este permis, toate ierarhiile sunt dinamitate, toate regulile sunt aruncate în aer. Aici, toată lumea „traduce" în amor pe toată lumea, planurile de recombinări pe termen scurt ori cu acte în regulă, consfinţite de ofiţerul stării civile, se amestecă cu definitive ieşiri de pe scena vieţii, devenite la rându-le prilejuri pentru reconfigurări în planul sentimentelor. Erosul e la el acasă, sexul (nu fără perdea) de asemenea. Nici „magnetizările" nu sunt uitate, căci în noaptea cu pricina – „noaptea cea mai nebună" – se consumă uriaşe cantităţi de „băuturi beţive", despărţirile şi regăsirile fiind astfel şi mai uşoare, şi mai la îndemână, şi mai fără mustrări de conştiinţă, dar parcă şi mai cinic justificate.

Acum, o fi ea *Leda* „comedie-carnaval", aşa cum o califică autorul ei, însă nu e mai puţin adevărat că originea sa trebuie căutată în clasicul vodevil, în forma originară a vodevilului, care – da – înseamnă comedie bine făcută, înseamnă comedie bulevardieră, dar mai înseamnă şi comedie cu muzică. O fi el, carnavalul, ocazia abolirii controlate şi acceptate a regulilor, însă vodevilul nu este defel aşa ceva. El are norme de „utilizare" – adică de înscenare – stricte, solicită un regizor

Foto: Biró István

KATÓ Emőke

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ



SZÜCS Ervin şi BOGDÁN Zsolt

GYÖRGYJAKAB Enikö, HATHÁZI András şi CSUTÁK Réka capabil să ordoneze ferm şi limpede faptele, să le ţină ferm în mână, să nu le lase să se piardă, să lâncezească, să „se răsufle" (că tot e comparat el, vodevilul, cu şampania şi spuma acesteia!), să fie neclare, „murdare".

Croatul Robert Raponja e un astfel de director de scenă, drept pentru care în spectacolul de la Cluj nu a prea fost dispus să greşească, ştiind foarte bine că nu are nicidecum voie să o facă. Aşa că, exceptând un demaraj mai lent şi niţeluş cam prea „amânat", chiar nu prea am ce-i reproşa regizorului. Cum nici spectacolului în sine nu am a-i aduce imputări, şi aceasta mai cu seamă fiindcă este admirabil susţinut de o trupă de mâna întâi, cu actori de linia întâi. Actori care ştiu ce eforturi presupune vodevilul, dacă se doreşte ca acesta să nu se concretizeze în ceva leşios, de mântuială. O trupă care ştie că – da – e foarte important şi e foarte greu să joci bine în *Unchiul Vanea,* în *Trei surori* ori în *Victor sau Copiii la putere*, dar că e la fel de greu şi la fel de important să fii la fel de bun şi în vodevil. E un lucru pe care actorii Teatrului Maghiar de Stat din Cluj l-au învăţat demult, încă de la începutul anilor '90, de pe vremea când Vlad Mugur monta acolo, cu imensă, cu nedisimulată plăcere, şi *Scaunele* lui Ionesco, dar şi *Crima din strada Lourcine* a lui Labiche. Lucru pe care se vede treaba că „trupa lui Tompa Miklos" nu l-a uitat defel, iar mai vechii, dar mereu proaspeţii ei componenţi l-au transmis ca atare şi colegilor ce li s-au alăturat după ce Meşterul nu mai este.

Nu doar Bogdán Zsolt (*Aurel*) – iarăşi impecabil, din nou magnific, de un haz nebun, cu minute, cu zeci de minute bune de excelenţă în atent lucrata scenă a beţiei – şi nu numai Hathazi András – care străluceşte din nou, deşi i s-a încredinţat acum un rol de mai mici dimensiuni – merită aplauze sau laude. Nu încape îndoială că amândoi sunt foarte buni; şi sunt aşa şi fiindcă nici nu urmăresc, nici nu se grăbesc să ia în chip egoist caimacul. E limpede că amândoi şi-au dorit ca alături de ei să se afle actori la fel de buni, şi uite aşa s-a impus în anii din urmă Szücs Ervin (*Cavalerul Oliver Urban*), care la rându-i se dovedeşte un actor complet, la fel de bun şi în marea dramaturgie (*Hedda Gabler*), şi în literatura dramatică de dată ceva mai recentă (*Aniversarea*), şi în comedia de bulevard.

Rolurile principale feminine au şi ele parte de interpretări de mare clasă, purtând semnături de acum verificate, precum cele ale actriţelor Kató Emöke (*Klara*) şi Györgyjakab Enikö (*Melita*). Ferm desenate sunt, de asemenea, rolurile secundare (Csuták Réka, Vindis Andrea, Orbán Attila), ca şi cele episodice (Varga Csilla, Kántor Melinda, Sigmund Rita, Balla Szabolcs, Bodolai Balász, Fogarasi Alpár).

Muzica, compusă de Massimo Brajkovič – ca şi pentru *Dundo Maroje*, spectacol montat la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în 2011, de acelaşi Robert Raponja –, are parte de profesionista interpretare a grupului „JazzBirds" (Szép András, Antal Attila, Csergö Domokos, Réman Zoltan), iar scenografia i-a fost încredinţată talentatei, inventivei, eficientei scenografe Carmencita Brojboiu. În vreme ce Sinkó Ferenc a avut grijă ca şi mişcarea scenică să fie *sans défaut.*

Şi uite aşa, preţ de aproape trei ore, aşezaţi confortabil în fotoliile noastre de spectatori, chiar ne simţim în carnaval.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – Leda, comedie-carnaval **de Miroslav Krleža. Traducerea în limba maghiară: Dudás Kálmán. Dramaturgia: Visky András. Regia: Robert Raponja. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Muzica: Massimo Brajkovič. Mişcarea scenică: Sinkó Ferenc. Cu: Szücs Ervin, Hatházi András, Györgyjakab Enikö, Bogdán Zsolt, Kató Emöke, Orbán Attila, Csuták Réka, Vindis Andrea, Varga Csilla, Kántor Melinda, Sigmond Rita, Balla Szabolcs, Bodolai Balász, Salanţă Vasile, Horváth Zoltán. Muzica interpretată de: „JazzBirds". Data premierei: 8 martie 2014.**

Călin CIOBOTARI

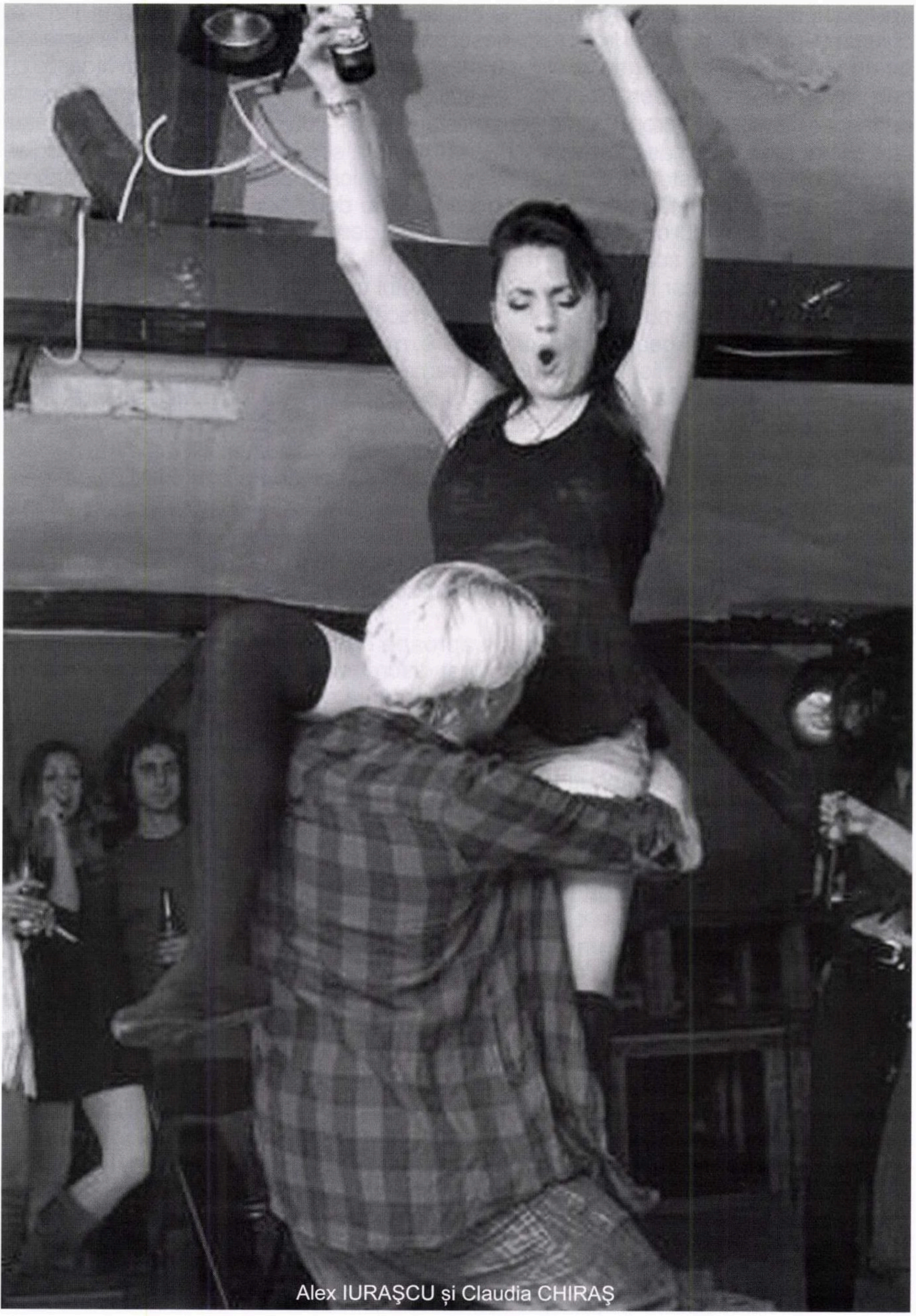
Spectacolul unei generaţii

De ceva vreme, mă surprind tot mai des raportându-mă la spectacole prin intermediul acelei distincţii a lui Peter Brook: teatru viu *vs* teatru mort. De regulă, nu ai nevoie de mai mult de un sfert de oră pentru a înţelege dacă o montare face parte dintr-o categorie sau alta. Desigur, pentru că majoritatea spectacolelor supuse unei asemenea analize bipolare ar intra în categoria teatrului mort, m-am obişnuit să fac delimitări în interiorul acestei categorii, clasificând spectacolele moarte în „moarte de tot“, „aproape moarte“, „morticele“, „mai mult decât moarte“, „moarte fără un pic“ şi aşa mai departe. Ei bine, recent am avut şansa unei răsturnări neobişnuite de situaţie.

S-a întâmplat la „Teatru Fix“, unde am asistat la o reprezentaţie a spectacolului ***Dreaming România*** şi am înţeles că există şi teatru nu viu, ci *foarte* viu. Căci aceasta este impresia generală pe care ţi-o lasă spectacolul acesta formidabil, realizat de o mână de tineri dezinhibaţi, inteligenţi şi predaţi (fără speranţă de recuperare) ludicului. Realizat pe un scenariu colectiv şi având parte de o regie dublă (Mihai Pintilie şi Radu Horghidan), *Dreaming Romania* este cel mai *open mind* spectacol pe care l-am văzut în ultimii ani (alături de *Solitaritatea* Gianinei Cărbunariu). Ne vorbeşte, mai mult sau mai puţin direct, despre noi, despre varza totală poreclită societate, despre România aceasta pe care, naiba s-o ia, ne-am dori-o atât de altfel, despre păcatele şi tarele noastre văzute sau nevăzute.

Aş fi tentat să văd în *Dreaming Romania* o vastă satiră, o parodie infinită despre prezentul carpato-dunărean, însă ceva din mine pretinde că aş fi asistat la un foarte subtil material documentar, un fel de „ghid turistic“ prin haosul patriei. Este, oricum, o construcţie inteligentă, cu valoare de muzeu, în interiorul căruia forfotesc – exponate vivante – faptele noastre româneşti de zi cu zi, cu crimăciuni, pornăciuni, prostăciuni şi cu sentimentul românesc al fiinţei „bini di tăt“ în chip de fundal lăbărţat peste lucruri şi oameni.

Spectacolul începe cu o degringoladă totală, în care tu, spectatorul, te trezeşti băgat într-o mulţime furioasă ce strigă „Ruşine!“, „Jos Guvernul!“ şi multe alte chestii cu care – nu-i aşa? – suntem atât de familiarizaţi. Eşti implicat direct, când vezi cu câtă seriozitate strigă unii şi alţii, începi, ca atare, să zbieri din toţi rărunchii despre tei tăiaţi, gaze de şist, Roşia Montană şi aşa mai departe. Dacă ai băut mai mult de o bere, aşteptând să înceapă spectacolul, mai că ai da şi o pereche de palme vreunui politician ce ar îndrăzni să-şi arate mutra. Într-o a doua scenă a spectacolului, te vezi dirijat de un cetăţean blond şi agitat (Alex Iuraşcu), care te trimite să-ţi iei un scaun şi să stai dracului jos. Brusc, realizezi că te afli într-un studio de televiziune, făcând figuraţia aceea specifică show-urilor TV. La lumina roşie aplauzi, la galben scoţi o interjecţie favorabilă, la albastru o interjecţie nefavorabilă. Mai afli că ai ajuns în platourile postului TVC (cu pronunţie TeVeCe), adică Televiziunea Valorilor Culturale, unde, cu obiectivitate şi distanţă brechtiană ţi se spun ştirile zilei. Un prezentator (Mihai Pintilie) filmat live, vag aducând cu DD, îţi vorbeşte despre realităţile prezentului. Şi spectacolul se face sub ochii tăi... Cu câteva minime modificări de decor, plonjezi în inconfundabila atmosferă de spital/policlinică, acolo unde faci corp comun cu actorii care aşteaptă să intre la doamna doctor. O asistentă – vai, atât de autentică! – ignoră că eşti pe punctul de a crăpa şi te trimite să completezi un formular. Totul e de un firesc copleşitor, de la certurile pacienţilor la furiile



Alex IURAŞCU și Claudia CHIRAŞ

doctoriţei, de la micile detalii la majorele adevăruri… O altă felie prezentată la TVC se consumă într-o clasă a unui liceu românesc, unde, din nou, teatrul implicativ te lucrează de nu te vezi. Eşti coleg, printre alţii, cu un şofer de microbuz, cu o fătucă fiţoasă, cu nelipsiţii şmecheri ai clasei. Asişti, nu fără cutremurare, la agresiunea de care are parte profesoara, umilită de propriii elevi pentru salariul ei de 800 de lei. Râzi, dar nu e râsul tău: e mai mult o grimasă, un scrâşnet… Atmosfera se schimbă la party-ul Claudiei, unde ai fost invitat. Este, de departe, cea mai puternică bucată de spectacol. Până să îţi dai seama ce se întâmplă, te pomeneşti cu vreo două beri în mână, sculat de pe scaun şi băgat în ringul de dans, parte din dezmăţul general în care se distrează Claudia şi prietenii ei. Poliţie, scandal, mă rog, tot tacâmul… Naturaleţea scenelor este uluitoare. Actorii nici măcar nu mai improvizează; totul curge de la sine: „Mai vrei o bere? Mai ia o bere!“; „De ce nu dansezi? Să mor io dacă te mai invit data viitoare!“ Eşti epuizat, mahmur şi posibil beat la scena următoare, martor implicat în emisiunea „Jurnal de Familie“, unde o zână mioritică îţi prezintă drama unei familii căreia Biserica şi Primăria i-au luat casa. Iarăşi râzi cu lacrimi, şi iarăşi parcă nu e râsul tău. După fiecare dintre aceste scene, Mihai Pintilie, prezentatorul TV, îţi citeşte date statistice despre dezastrul din sănătate, despre cel din educaţie, despre infracţiuni şi abuzuri. Ultima parte a spectacolului este, din nou, o satiră, însă una „pozitivă“. Alături de Partidul PLM (nu vă gândiţi la porcării, sunt iniţialele Partidului „Pentru o Lume Minunată“!), visezi la o Românie în care toate mizeriile de până acum au devenit istorie, o Românie în care o fericire bovină te împresoară de peste tot: totul s-a rezolvat şi nu mai e nimic de făcut! În afara faptului de a protesta pentru că pensiile au crescut doar cu 50 la sută, iar câinilor li se dă mâncare normală, şi nu Pedigriu.

Nici nu-ţi vine a crede că au trecut aproape două ore. Eşti buimac, încântat şi nefericit, stors de atâta râs, dar cu un gust discret de amărăciune. Visul s-a terminat: îţi iei haina de la garderobă şi revii în România cea de toate zilele.

Farmecul special degajat de *Dreaming România* provine prioritar, cred, din încercarea reuşită a celor implicaţi de a fi complet sinceri. Separarea publicului de scenă este anulată, tu însuţi devenind actor într-un scenariu ce te conţine. Spectacolul te transformă în personaj, iar transformarea nu este artificială, convenţională, ci cât se poate de firească. Lumea de pe scenă este chiar lumea ta, iar lumea ta, la rândul ei, este spaţiul public al tuturor. S-ar putea crede că într-un asemenea cadru întâmplarea e la ea acasă. Nimic mai neadevărat! Totul este sub control în această Babilonie organizată: cele mai mici detalii sunt puse la punct, lăsându-se, însă, simultan, un consistent spaţiu de joc, şi libertăţii.

Cât priveşte actorii, sunt minunaţi! Este o bucurie să te uiţi la ei, să-i urmăreşti în manifestările mereu surprinzătoare, să te laşi confiscat de prospeţimea teribilă cu care îşi construiesc personajele. Pe Ancuţa Gutui am regăsit-o maturizată: actriţă puternică, gata să treacă de la compunerea unei bătrâne la intransigenţa unei profesoare sau la bunătatea stupidă şi jucată a unei zâne fabricate de televiziune. Are mijloace, are control asupra mijloacelor, are charismă şi inteligenţă scenică. La fel, m-am bucurat să-l revăd pe Adrian Marele, cu al cărui potenţial actoricesc mă întâlnisem acum vreo doi ani, în *Squat*-ul regizat de Octavian Jighirgiu la „Baia Turcească“. După un mai puţin sclipitor rol în *Sunt o babă comunistă*, îl regăsesc – spuneam – în deplină formă, în câteva personaje absolut memorabile: şoferul de microbuz căznindu-se să termine liceul, soţul cu o boală incurabilă sau poliţistul. Succesul acestor personaje vine în special din atitudinea corporală a actorului şi dintr-o ştiinţă a gestului pe care, fără îndoială, Adrian Marele o deţine.

Alex Iuraşcu şi Bogdan Cantauz sunt inepuizabili. Alcătuiesc un cuplu foarte reuşit, mai ales în scena de la şcoală. Alex Iuraşcu a crescut mult, personalitatea lui scenică e tot mai bine conturată. La Teatrul „Luceafărul" poate fi văzut în *Prinţul fericit*, acolo unde face un rol diametral opus, scoţând la iveală un remarcabil fond sensibil. Pe Claudia Chiraş o văd pentru prima oară jucând. E impresionantă abilitatea ei de a livra publicului imagini personale atât de diferite: dezlănţuită şi voluptuoasă în scena party-ului, o regăsim responsabilă mamă de familie în bucata de melodramă TV. Pe Roxana Durneac o regăsesc altfel decât în teatrul mort semnat de Liviu Manoliu la Ateneul „Tătăraşi"; în rolul asistentei depăşite de situaţie, este inegalabilă! Alexandra Gîtlan, actriţă dinamică şi puternică, dă lovitura cu o doctoriţă înnebunitor de autentică, iar Delia Neagu rămâne în mintea spectatorului ca „artistul familiei", fetiţa uşor traumatizată, căreia tatăl i-a făcut o clapă de lemn.

Înclin să cred că, prin temele pe care le abordează, dar şi prin tehnicile teatrale prin care este construit, *Dreaming Romania* are şansa de a deveni spectacolul unei generaţii. O generaţie vie, capabilă să schimbe trendurile teatrului românesc şi – de ce nu? – ceva din îmbâcseala unei societăţi muribunde. Ar fi o prostie ca acest spectacol să nu se mai joace. Ar trebui să devină itinerant, pentru că nu e numai al Iaşiului şi al Bucureştiului (unde, anul trecut, a câştigat premiul pentru „Cel mai bun spectacol" la Festivalul Naţional de Teatru Independent), ci al întregii Românii...

„Teatru Fix" din Iaşi – Dreaming Romania**. Dramaturgia şi regia: Mihai Pintilei şi Radu Horghidan. Cu: Bogdan Cantauz, Claudia Chiraş, Roxana Durneac, Alexandra Gîtlan, Ancuţa Gutui, Alex Iuraşcu, Adi Marele, Delia Neagu, Mihai Pintilei. Data premierei: 29 septembrie 2013.**

Călin CIOBOTARI

Lecţia de actorie...

Când Liviu Manoliu s-a decis să monteze ***Variaţiunile enigmatice*** ale lui Eric-Emmanuel Schmitt la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi, nu puţini au fost cei care au privit de sus această idee. După nesfârşite strădanii de a convinge conducerea Teatrului, după amânări şi felurite ezitări, până la urmă OK-ul zeităţilor din fruntea Naţionalului ieşean a fost primit. În cele două roluri ale piesei, doi dintre actorii emblematici ai generaţiilor lor – Emil Coşeru, societar TNI, şi Octavian Jighirgiu, recent demisionar de la instituţia lui Cristian Hadji Culea. (Actor care – atenţie! – a refuzat orice onorariu pentru rolul din spectacolul în discuţie. Să recunoaştem, este impresionant când talentul este dublat de caracter. Jighirgiu le are pe amândouă...)

Excelentul text al lui Schmitt are parte la Iaşi de o abordare discretă, în sensul cel mai bun al cuvântului: una ce nu bruschează cu nimic fineţea geometrică a scriiturii, ci, din contra, o pune în valoare, căutând şi găsind mereu cele mai potrivite forme de amplificare. Spectacolul este atât de clar construit, încât ţi se pare că vezi cuvintele: un decor economicos, cu o duşumea albă, din scândură ieftină; un scaun şi o masă, pe care, în dezordine, de-a valma, tronează hârtii, creioane, un coşuleţ cu nuci, o vază cu flori uscate; apoi, pe jos, alt microhaos, alcătuit din cărţi, sticle goale, pachete de ziare vechi; şi aşa mai departe. Cum bine spune regizorul în caietul de sală, un „decor al recluziunii“, întocmit, neostentativ, într-o manieră familiară, caldă şi totuşi cu un vag aer de stranietate, de Axenti Marfa. Construit pe două niveluri, decorul acesta valorifică excelent, în fizic, suişurile şi coborâşurile stărilor psihologice. Culorile deschise ce domină cromatica generală, impresia de mobilier rustic, nefinisat, dezordinea programatică – sunt mijloacele ce decupează şi dezvoltă un spaţiu scenic foarte personal şi o atmosferă puternic amprentată.

În locuinţa insulară a excentricului scriitor *Znorko* (Emil Coşeru), laureat al Premiului Nobel, pătrunde *Erik Larsen* (Octavian Jighirgiu), jurnalistul aparent înfricoşat de genialitatea celuilalt, avid să obţină un interviu care, însă, pe parcurs, dovedindu-se cu totul altcineva. Izolându-se de omenire (nu şi de umanitate), Znorko experimentează evoluţiile propriului eu, observându-se, iubindu-se şi dispreţuindu-se. Viaţa sa este marcată de întâlnirea pe care, în urmă cu 15 ani, a avut-o cu Helene, o femeie căreia, pentru a conserva o mare dragoste, i-a impus despărţirea şi comunicarea epistolară. Schimbul lor de scrisori a dat naştere unui nou roman al scriitorului. Piesa insistă mult pe filosofia aceasta asupra dragostei, asupra prezenţei şi a absenţei. Tema distanţei, a însingurării şi a morţii, tema suferinţei, tema înstrăinării, a dorinţei deşarte de a menţine în planul simbolicului ceea ce era până odinioară real – toate se conjugă, alcătuind una dintre cele mai complexe secvenţe dramaturgice ale secolului XX.

Fondul sonor (semnat de Liviu Manoliu) are rosturile lui. Zgomot de ocean, sirenă de vapor (la începutul spectacolului), apoi, în câteva rânduri, în momente bine alese, *Variaţiunile* lui Elgar, invadând spaţiul scenic şi lumile personajelor. Foarte inspirat, realizatorii spectacolului marchează nodurile dramatice cu creşteri în intensitate ale sunetului marin. Forţa valurilor care se sparg se transferă asupra eroilor, ca şi cum zgomotul mării coincide cu zgomotul gândirii. Mai mult, oceanografia aceasta sonoră suplineşte absenţa celui de-al treilea personaj – *Ea*, cea pe care o iubesc cu disperare cei doi „*El*“. Frumos, frumos şi util unei construcţii armonioase...

În mod firesc, delicateţea regizorală lasă în prim-plan textul şi actorii. *Variaţiuni enigmatice* este, cred, una dintre foarte rarele piese contemporane ce dă credit, deopotrivă şi cu egală putere, jocului individual şi relaţiei. Ca spectator, nu ştii pe ce să te concentrezi mai mult: pe evoluţiile individuale ale personajelor, pe progresiile lor de la o stare la alta, sau pe relaţia formidabil articulată între două personalităţi, ce par adeseori faţete ale aceluiaşi ego. O relaţie care începe în focuri de armă, continuă în tatonări, atracţii şi separări, şi se termină în amărăciunea unei solidarităţi tardive, inutile, în inima căreia eroii sunt mai singuri decât erau la început. E o relaţie ce produce o tensiune atât de intensă, încât ai senzaţia că eşti pe punctul de a te curenta. (În mod ironic, la reprezentaţia la care am fost, din cauza unor deranjamente la nivel de Iaşi, lumina a căzut în două rânduri. Ca şi cum tensiunea scenică a scurtcircuitat normalitatea unui oraş...)

Este unul dintre roluri majore făcute de Emil Coşeru. În cei peste zece ani de când îl urmăresc, aş putea spune că este personajul cel mai complex pe care mi l-a arătat. Coşeru îl controlează de la început până la final, cu o siguranţă ce paralizează spectatorul. *Znorko* nu este una dintre acele personalităţi lineare, epuizabilă în trei replici, două intrări şi două ieşiri. Nu, Znorko este alcătuit dintr-o populaţie de alţi *znorko*, toţi diferiţi, toţi aflaţi în conflict lăuntric, certându-se, iubindu-se, cotropindu-se cu voluptate şi nesaţ. Îl privim, la început, sigur pe sine, cinic, stăpân

Emil COŞERU şi Octavian JIGHIRGIU

pe spaţiul său (exterior şi interior), râzând des – de lume, de celălalt, de sine. Îşi toarnă în pahar cu aerul unui învingător, vorbeşte ca şi cum replicile sale ar fi conferinţe ţinute de deasupra Universului, fumează ca şi cum de rotocoalele de fum ar depinde începutul şi sfârşitul lumii. Coşeru joacă firesc, fără apăsări, cursiv, aproape interpretându-se pe sine: la un moment dat, se ridică de pe scaun şi se ţine de şale, punându-şi la lucru durerea de spate pe care ştiu că o are în realitatea cotidiană. Treptat, însă, aproape fără să-ţi dai seama, personalitatea aceasta a lui Znorko e dusă de actor la o răspântie de drumuri. Personajul se fluidizează: îi simţim umanismul, sensibilitatea acută, vulnerabilităţile, durerile de carne şi de spirit. Znorko e tânăr şi bătrân, grav bolnav şi foarte sănătos, apolinic şi dionisiac, vulcan şi câmpie, învins şi învingător, delicat şi grosolan. O teribilă sumă de contrarii, redate de actorul ieşean cu o claritate absolut remarcabilă şi cu o forţă pe care minute în şir am încercat să înţeleg dacă provine din mişcare exterioară sau din atitudine, din interior. La începutul spectacolului, actorul stă pe scaun şapte-opt minute (timp îndelungat, în clepsidra unui spectacol de teatru); în mod curios, în acele minute, jocul său este atât de intens, încât ţi se pare că a străbătut de o mie de ori, în lung şi în lat, scena. În alte secvenţe, în special în cele atât de încărcate dramatic de la final, mişcările fizice sunt conduse din interior, astfel încât mişcarea personajului ia forma unei foarte stranii „încremeniri dinamice". E un Znorko obsedant, unul ce se întipăreşte în memoria spectatorului; un Znorko ai cărui pantaloni verzi şi haină în carouri vor îmbrăca multe dintre personajele imaginare ale gândurilor noastre postspectacol.

De partea cealaltă, asemenea unei prelungiri sau a unei amputări a lui Znorko, se află *Larsen*, interpretat fără rest de Octavian Jighirgiu. E o adevărată încântare să faci cunoştinţă cu jurnalistul împrăştiat, cu alură de saltimbanc trist, ce pare rătăcit prin labirinturile dintre reportofon, carneţel de notiţe şi prejudecăţile că un laureat de Nobel nu poate fi decât genial. Printr-o simplă scoatere de fes sau de fular, nuanţele personajului se modifică radical. Printr-o uşoară inflexiune vocală sau printr-o vagă modificare de atitudine, Jighirgiu îşi reinventează rolul. Din nou, modul în care evoluează Larsen ia prin surprindere: metamorfozele, raporturile de dominaţie, permanent în schimbare, bucăţile de adevăr pe care, gradual, falsul ziarist le scoate din rucsac, *quiproquo*-ul fin, intelectualist, alcătuiesc harta unei biografii solide – biografia unui personaj seducător!

Este o bucurie să-i vezi pe aceşti doi actori, jucând împreună. E un cumul teribil de forţe, o desfăşurare de inteligenţă scenică, un melanj dulce-amar de realitate şi ficţiune convenţională. La fel cum este – să recunoaştem – o lecţie de actorie predată *live* de cei doi profesori de la Facultatea ieşeană de Teatru.

Personal, îl prefer pe Emil Coşeru lui Alexandru Repan, iar pe Octavian Jighirgiu lui Mircea Diaconu, actorii ce au evoluat într-o altă montare a *Variaţiunilor* – cea de la „Nottara", a lui Claudiu Goga. *Variaţiunile* ieşene ar trebui să circule cel puţin la fel de mult precum cele bucureştene. A le ţine închise în Sala Studio de la Naţionalul ieşean ar reprezenta un gest de inabilitate managerială...

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri"din Iaşi – Variaţiuni enigmatice **de Eric-Emmanuel Schmitt. Regia: Liviu Manoliu. Scenografia: Axenti Marfa. Cu: Emil Coşeru şi Octavian Jighirgiu. Data premierei: 10 mai 2013.**

Crenguţa MANEA

Mereu o poveste de Crăciun

Fetiţa cu chibrituri nu este o poveste prea veselă; mai degrabă, are o tristeţe greu de depăşit – ca multe alte poveşti scrise de Andersen; poate şi din cauza aceasta, frumuseţea lor capătă un plus de emoţie.

În Sala Studio, cât un buzunar, a Teatrului German de Stat din Timişoara, spectacolul ***Fetiţa cu chibrituri***, după povestea lui Hans Christian Andersen, începe antrenant; Simona Vintilă – cea care semnează regia şi versiunea scenică – gândeşte montarea conform formulei „teatru în teatru", având în distribuţie, „la vedere", personaje din organigrama unei instituţii de spectacol: plasatoare implicate cu tot sufletul, regizor tehnic şi recuziteri oarecum buimăciţi de bătaia gongului, vedete ale trupei simpatic răsfăţate şi aduse în poveste. Publicul acceptă convenţia cu plăcere, piticoţii pun întrebări de cea mai bună-credinţă, iar artiştii şi părinţii răspund fără urmă de copilăreală şi tratează cât se poate de serios întreaga poveste. Actorii risipiţi printre spectatori au nerv şi prospeţime în reacţii, cântă şi dansează cu o bucurie care se transmite şi care-i cuprinde pe toţi cei din sală. Varianta de musical, adoptată de regizoare, este bine condusă, iar încredinţarea personajului principal chiar unei fetiţe – Caroline Bicu – este soluţia care susţine interesul publicului, pentru că prezenţa ei pe scenă farmecă şi convinge. La sfârşitul montării, spectatorii iau cu ei privirea luminoasă şi credinţa *Fetiţei cu chibrituri* că *Bunica* ei, din Ceruri, o ocroteşte; iar cele două lumi sunt una în prelungirea celeilalte, legate prin puntea iubirii şi a faptelor bune.

Istorisită aşa, povestea de Crăciun rămâne una pentru fiecare zi, atunci când somnul îmbrăţişează lumea şi o poartă spre spaţii unde bunele dorinţele sunt împlinite. La fel ca şi dorinţa împlinită de acest spectacol de a participa la o oră frumoasă de teatru, ca atunci când bunicii ne luau de mână şi „hotarul nestatornic" putea fi trecut.

Teatrului German de Stat din Timişoara – Fetiţa cu chibrituri, **după Hans Christian Andersen. Regia şi versiunea scenică: Simona Vintilă. Scenografia: Ioana Popescu. Muzica: Dan Simion. Textul cântecelor: Dana Borteanu. Coregrafia: Helen Ganser. Dramaturgia: Valerie Seufert. Cu: Tatiana Sessler (*Povestitoarea* şi *Bunica*), Caroline Bicu (*Fetiţa*), Isolde Cobeţ (*Plasatoarea*), Franz Kattesch (*Primul spectator* şi *Tatăl*), Boris Gaza (*Al doilea spectator* şi *Sven*), Horia Săvescu (*Al treilea spectator* şi *Jan*), Aljosha Cobeţ, Isolde Cobeţ, Anne-Marie Waldeck (*Cetăţeni* şi *Angajaţi ai Teatrului*). Data premierei: 8 decembrie 2013.**

Oana MEDREA

Se îngroaşă gluma!

În prima zi oficială de primăvară a anului 2014, pe 20 martie, Teatrul Mic a oferit publicului său un titlu din repertoriul clasic românesc: spectacolul ***D'ale carnavalului***, montat de Dragoş Galgoţiu. Regizorul, care semnează şi decorul spectacolului, a adoptat în faţa binecunoscutei comedii scrise de I. L. Caragiale acum 129 de ani o atitudine degajată, alegând să deschidă la maximum (probabil că, totuşi, nu maximumul posibil) robinetele burlescului şi grotescului.

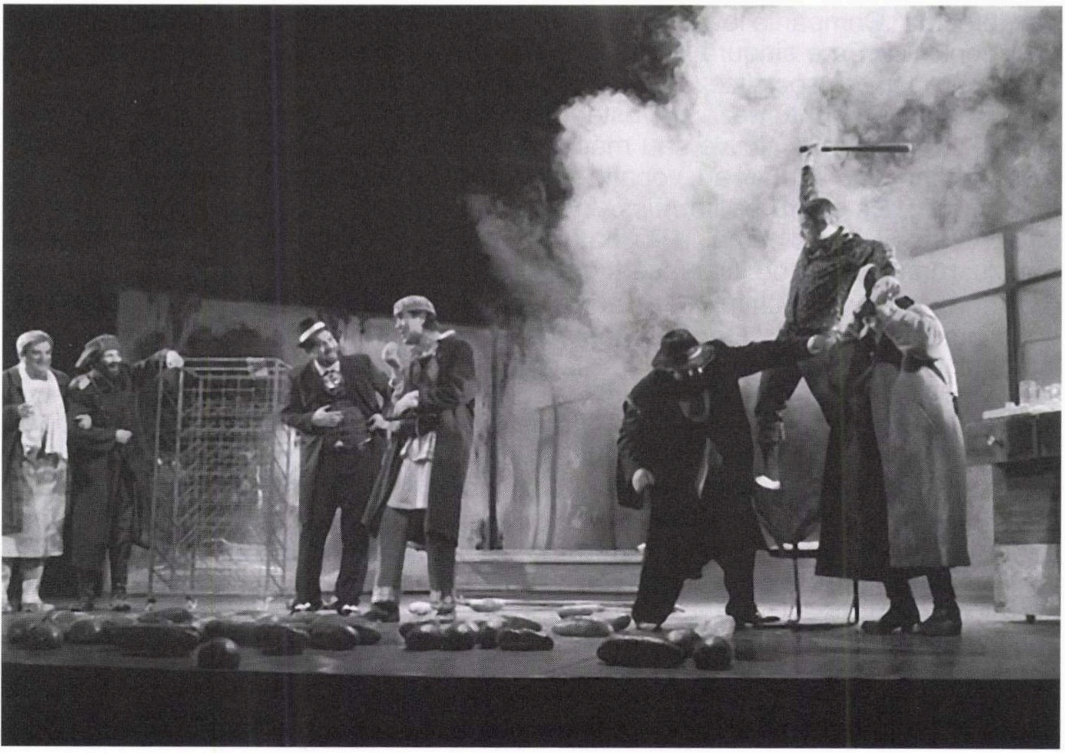
Dragoş Galgoţiu pare să fi pornit, în elaborarea opţiunii sale regizorale, de la o lectură *ad literam* a textului dramatic – care are, ce-i drept, configuraţia unui vodevil, graţie intrigii foarte dezvoltate, ce domină întreaga sa structură –, bazându-se pe caracterul explicit al anumitor scene şi situaţii. Magicul „dacă" al lui Stanislavski a fost transferat asupra întregii piese a lui Caragiale, inundând toate palierele. Ce-ar fi dacă salonul de frizerie al lui Nae Girimea ar fi, de fapt, o alimentară-model (măcelărie-berărie, de unde poţi cumpăra şi pâine)? Ce-ar fi dacă Miţa ar fi, într-adevăr, o fiică din popor, violentă, care dăunează simţurilor, de la prima sa apariţie? Ce-ar fi dacă Iordache, care – ne spune autorul – este *calfă la Girimea*, ar fi un învăţăcel care a deprins deja destulă „meserie" de la patronul său, încât să fi devenit deja un filfizon versat? De fapt, Dragoş Galgoţiu nu a recurs la mutaţii spectaculoase; sau, în orice caz, nu a condus personajele într-un sens care să se contrapună viziunii autorului lor. Regizorul le-a îngroşat însă contururile şi a insistat să expliciteze anumite detalii din fişa lor biografică.

Dragoş Galgoţiu a conceput regizoral-scenografic spaţiul în care se derulează acţiunea ca o mahala cu inflexiuni de cartier gangsteresc, idee evidenţiată şi de creaţia Liei Manţoc, prin costumele câtorva dintre personaje: Ovidiu Niculescu, în rolul lui Iordache, poartă pălărie, vestă şi cravată, aducând cu un mafiot, deşi gesturile şi patosul lăutăresc îl afiliază mai degrabă zonei mărginaşe a Capitalei; apariţia lui Cristian Iacob în rolul Nae Girimea este un amestec hilar de duritate şi rafinament ieftin (un zuluf lipit pe frunte, părul lins şi o mustăcioară desenată, asortate cu pantalonii şi haina din imitaţie de piele); iar Florin Călinescu, în *Crăcănel*, se dovedeşte a fi gangsterul incognito al versiunii galgoţiene, prin alura pe care i-o conferă pălăria cu boruri late. Muzica (împrumutată – pe alocuri – din filmele mute), care urmăreşte goana stângace a personajelor în timpul carnavalului, este un alt indiciu asupra acestui tip de univers gangsteresc, pe care Dragoş Galgoţiu l-a suprapus mahalalei lui Caragiale, transportând astfel în montarea aceasta ecouri din spectacolul său *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, montat în stagiunea trecută, la Teatrul „Odeon".

Ca întotdeauna, stilul eclectic al lui Dragoş Galgoţiu face dificilă o etichetare fermă a producţiilor sale. Cert este, însă, că spectacolul *D'ale carnavalului*, pe care tocmai l-a adus pe scena Teatrului Mic, începe cu procedura colectivă a tăierii unui porc; continuă cu lamento-urile sfâşietoare, greu de suportat, ale actriţei Adriana Şchiopu, care s-a supus cu docilitate fanteziei de a crea o *Miţa* devastată şi devastatoare; apoi se încurcă într-un ghem de situaţii comice, rezolvate regizoral prin câteva mici gaguri, executate savuros de trioul Florin Călinescu (*Crăcănel*), Doru Ana (*Pampon*) şi Cristian Iacob (*Nae Girimea*), tăvăleli pe podea, cântece lăutăreşti interpretate live cu patos de actorul Ovidiul Niculescu (în rolul lui *Iordache*), dar şi prin prezenţa complementar-accesorie a actorului Radu Zetu, în rolul *Măcelarului* (în piesa originală, *Chelnerul*), care construieşte un personaj aproape în totalitate mut, ce îl secundează cu expresivitate pe sprinţarul Iordache; şi se încheie... ca la Shakespeare, pentru că – surpriză! – toată lumea moare, la final. De ce, de ne-ce, moare şi gata.

Până la urmă, cuvântul „carnaval" provine din latinescul „carne vale" sau „carne levare", care desemna momentul începerii Postului. Aşa cum Dragoş Galgoţiu lasă a se înţelege întotdeauna, din declaraţiile cu privire la creaţiile sale, există un eşafodaj semiologic foarte solid în spatele fiecăreia dintre producţiile lui. Dincolo de labirintul comic-grotesc cu accente horror, care se derulează în faţa unei uriaşe camere frigorifice, unde atârnă hălci de carne de porc; dincolo de fumul de scenă, care dă alarme false; dincolo de coloana sonoră, care comentează satiric haosul polifonic dincolo de coperta de început (înjunghierea şi tăierea porcului) şi finalul senzaţional (împuşcarea tuturor de către Crăcănel), dar întrucâtva justificat – dacă ne gândim că personajul suferise nu mai puţin de opt trădări amoroase, plus cea mai recentă, din partea Didinei, care continuă să se consume, aşa cum îşi dă seama, chiar şi după aparenta lămurire a „chestiunii de traducere"...

Dragoş Galgoţiu nu s-a sfiit să apese toate pedalele pe care textul i le-a pus la dispoziţie, iar actorii i-au urmat exemplul. Adriana Şchiopu, în *Miţa*, pare să se arunce în gol cu coarda elastică spre propunerea de a juca o „nebună din amor", făcând abstracţie de consecinţe; Doru Ana, în *Pampon*, reuşeşte să fie comic apelând la registrul morocănelii, care l-a consacrat; Andreea Gămoşteanu creionează o *Didina* terorizată de spectrul scandalului – contrabalansând-o pe exaltata Miţa; Cristian Iacob, în rolul lui *Nae Girimea*, îşi joacă asumat statutul de „esenţă tare" ascunsă într-o sticluţă; Ovidiu Niculescu, în *Iordache*, compune cu umor un fel de filfizon de la periferie, care are în sânge ritmurile lăutăreşti; iar Vitalie Bantaş, în rolul *Catindatului*, apare ca întruchiparea perfectă a zăpăcelii. Din punct de vedere actoricesc, Florin Călinescu, în rolul lui *Crăcănel*, este revelaţia acestui spectacol,



nu doar prin amprenta pe care o pune la final asupra farsei generale, ci şi prin mijloacele interpretative pe care le utilizează cu abilitate, în doze precise.

Deşi i-ar putea fi imputate destul de multe derapaje şi excese, *D'ale carnavalului*, în regia lui Dragoş Galgoţiu, este un spectacol abundent şi eclectic, care – dincolo de momentele în care regizorul a preferat să îngroaşe contururile, în defavoarea sondării nuanţelor – are meritul de a se încadra în parametrii bunei dispoziţii, ingredient care lipseşte astăzi, din ce în ce mai mult, din repertoriile teatrelor bucureştene.

Teatrul Mic – D'ale carnavalului **de I. L. Caragiale. Regia şi decorul: Dragoş Galgoţiu. Costumele: Lia Manţoc. Regizor tehnic: Ema Stoican. Sonorizarea: Mihai Bunduc. Luminile: Mihai Ciuche. Cu: Florin Călinescu, Adriana Şchiopu, Doru Ana, Andreea Grămoşteanu, Cristian Iacob, Ovidiu Niculescu, Vitalie Bantaş, Cuzin Toma, Radu Zetu, Elena Badea & Petre Cheregiu (dansatori). Data premierei: 20 martie 2014.**

Constantin PAIU

În câte feluri poate fi pierdut pariul cu viaţa?

Doi oameni, *El* şi *Ea*, stau de vorbă în bodega vecină unui aeroport oarecare. Naţional. Deschis până la ultimul client. Cursa cu care trebuiau să plece spre Turcia s-a defectat. „Companie low-cost mi-a trebuit" – ricanează Ea. El a văzut pe tabelul pasagerilor că Ea e singură. Până la înlocuirea avionului este de stat destul. Aşa că şi-a propus „să socializeze"; doar pleacă în vacanţă; şi e burlac.

Treptat, se conturează povestea unei duble ratări – sociale, dar, mai ales, morale. Confesiunile, fictive sau măcar prudente, devin, treptat, dezolant de sincere. Amândoi au avut, şi au, vocaţia provizoratului. El nutrea, cândva, un ideal: să fie ornitolog. Ea spera să fie *miss*. Au încercat destule experienţe, toate falimentare. Acum El are o firmă, „Pro natura", şi numără berzele. Proiect european. Simplu, rentabil, comod. Dar incert: până se schimbă cei care aprobă. Şi chiar i se confirmă, telefonic, schimbarea: adică numărarea berzelor va fi adjudecată de noua autoritate, altuia. Ea se recomandă a fi actriţă. O aşteaptă impresarul la Istanbul. În realitate, e domnişoară serală. Baby-sitter european. Încearcă peste tot. Şi contabilizează pierderi semnificative: îi rămân mereu pijamale pe unde trece. În Corfu, în Mallorca... Acum are o pijama la Istanbul, unde-i baby-sitter la puştiul lui Yusuf. Yusuf, văduv, cu bani gârlă, în putere („Şi ce dacă are 60 de ani?"), a cerut-o de nevastă. Dar Yusuf îi telefonează că nu se mai însoară: familia – de fapt, mama – nu-i dă voie să se însoare cu o ghiaură. Deplasarea devine fără obiect, pentru că nici mama Ei n-ar accepta trecerea copilului la Islam. Rămâne să trăiască mai departe de pe o zi pe alta, bazată pe singurul capital de care dispune: are picioare frumoase. („Asta am, asta investesc.") Dacă El vrea, îl însoţeşte în vacanţă ca parteneră de pat. („Acolo mă descurc foarte bine. Fac ce vrei.") Mai jos de atât nu se poate coborî. Are, o clipă, iluzia că El vrea. S-a înşelat din nou.

Loser, această cea mai recentă piesă scrisă de Mircea Radu Iacoban poate fi citită ca o fabulă („unde prin ţigani se înţeleg şi alţii", cum spunea

Budai-Deleanu), deci căutând în subsolurile textului adevăruri general valabile ale unui loc şi ale unui timp. Dar poate fi destulă doar înţelegerea adevărată a ceea ce se petrece cu cei doi. Pentru că răsfrângeri ale realităţii înconjurătoare s-au intersectat întotdeauna cu destinele cotidiene. Înfrânţi au fost întotdeauna; nu-i nevoie să vină mai întâi o vreme a demolărilor, a negărilor care nu pun nimic în loc, a busolei sfidător dereglate. Oare cei doi constant păgubaşi sunt victimele stării generale de lucruri, sau ale opţiunii lor pentru o trecere lejeră prin viaţă, agrementată cu izbânzile şi cu satisfacţiile clipei? Faptul că sunt înconjuraţi de insolvenţa generalizată îi absolvă de vină?

Se pare că, pentru cei doi, direcţia a fost tot ce ştiau despre scop. Ceva părea posibil, şi n-a fost decât o iluzie. Întâmplarea care ni se propune stă sub semnul acelui „nu mai e nimic de făcut“, care se desprinde, în chip de concluzie definitivă, din finalul tragediilor antice.

Mircea Radu Iacoban nu-i un scriitor de poveşti dialogate; aparţine elitei rare a dramaturgilor cu har, care ştiu ce au de spus şi care scriu nu doar convingător, ci şi elegant. Personajele lui stau sub semnul unei combustii intense şi ne transmit neliniştitor trăirile lor. O dovedeşte şi cea mai recentă piesă a sa: *Loser* oferă premisele unui spectacol de la care pleci cu zâmbet mâhnit. Dar dacă un spectacol ne-a făcut să zâmbim, chiar fără veselie, sănătatea noastră morală a avut de câştigat.

În premieră absolută (după ştiinţa mea), Mircea Radu Iacoban este, de această dată, şi regizor, şi scenograf, şi ilustrator muzical al piesei sale. Şansa, asumată, i-a fost propusă la Teatrul „Tudor Vianu“ din Giurgiu. S-a dovedit a fi o idee bună.

Am văzut spectacolul „în deplasare“, la Iaşi. În condiţii tehnice nu dintre cele mai potrivite, în Sala „Rossini–Verdi“ din ansamblul Congress Hall, complexul Palas. O sală vastă şi multifuncţională, de vreme ce aici se organizează conferinţe, colocvii, întruniri, nunţi, botezuri, aniversări, pomeniri. N-am înţeles de ce niciunul dintre spaţiile profilate (şi sunt destule, slavă Domnului!) de care dispun cele două teatre profesioniste din Iaşi n-a putut găzdui spectacolul venit aici în ospeţie...

Scenograful Mircea Radu Iacoban a plasat întâmplarea dramatică într-un decor epic, potrivit incidentalei „socializări“ a celor două personaje: o masă de birt, două scaune de serviciu şi un fundal alcătuit din lăzi goale de bere, aglomerate într-o dezordonată vecinătate a mărcilor. Ilustraţia muzicală, mereu întreruptă de intervenţia agasată a Ei, suprapune dialogului la manele de drept comun. Ceva mai potrivit nu se putea!

Argumentul care m-a făcut să aplaud („cu palmele noastre“, cum zicea Arghezi) acest spectacol a stat în convingerea regizorului, transmisă întreagă actorilor, că reuşita trebuie căutată într-o simplitate ostilă cabotinismului şi într-o îngrijire atentă a nuanţei. Aşa se face că interpreţii şi-au susţinut cu autoritate, uneori chiar cu virtuozitate, partiturile care le-au revenit.

Mirel Stănescu, chelner cu apariţii meteorice şi cu puţine replici, strict aplicate funcţiei sale (inclusiv lehamitea dispreţuitoare cu care îi comunică Ei, insolvabilă, că i-a fost oferită cafeaua „din partea casei“), a avut rol de liant între secvenţe cumva suspendate ale dialogului central. Grosier, cu aere intelectuale de poliglot, personajul său s-a arătat, indiscutabil, util întregului.

Alexandru Georgescu (de la Teatrul Naţional Bucureşti, cum se arată în fluturaşul cu rol de program al spectacolului) a adus pe scenă imaginea unei obezităţi sufleteşti în curs de maturizare, alimentată de ranchiuna eşecurilor succesive şi bine mascată de aroganţa celui care, în situaţia dată, crede că poate domina şi decide. Cu un moment de renunţare la ştaiful afişat până atunci: acela în care se întoarce după geanta uitată la piciorul mesei. Femeia a crezut că se întoarce pentru dânsa. Ceva pare a se frânge, o clipă, în certitudinile bărbatului, care pleacă însoţit de imaginea dezolării înseşi.

Revelaţia spectacolului rămâne Violeta Teaşcă. Actriţa etalează o întreagă suită de agresivităţi feline pentru a ascunde, cu tragică improvizaţie, tristeţi şi însingurări de amurg prematur. Personajul lasă vederii o stranie linişte a învelişului, dincolo de care pândeşte nesiguranţa, ca un punct de întrebare neclintit. Urmărindu-i evoluţia artistică fără fisură, mi-am amintit de o însemnare a lui Camil Petrescu: „Gândeşte pe scenă, şi acesta e cel mai mare elogiu ce se poate aduce unui actor."

Călin CIOBOTARI

Aurita cale de mijloc

De ani buni aştept ca regizorul Irina Popescu Boieru să dea lovitura. Să facă acel spectacol total care să reconfirme marile victorii ale începuturilor ei profesionale. Dar aştept degeaba, pentru că Irina Popescu Boieru nu vrea să rişte nimic, complăcându-se într-o strategie de care observ că a devenit dependentă: alege un text cu succes garantat de public, îl montează cât mai cuminte, asezonându-l cu muzică dintr-aia „de prinde la spectator", şi, în general, pariază pe distribuţii logice, din care nu poate rezulta nicio surpriză. Nu experimentează nimic, nu inovează nimic, nu pierde şi nu câştigă niciodată nimic. Spectacolele ei par că se ghidează după acel principiu stoic care pe mine unul mă scoate din sărite: *aurea mediocritas*, adică „aurita cale de mijloc". E în toate ceva „cuminte", ceva care putrezeşte în tăcere, ceva foarte atent să nu lezeze pe nimeni, ca şi cum teatrul ar fi un fel de adunare a oamenilor de treabă, care vin aici ca să li se reconfirme că sunt de treabă. La spectacolele regizorului în discuţie te simţi bine, confortabil, însă când te ridici şi pleci îţi dai seama că nu ai rămas cu mai nimic. După *Focul*, în care unele semne de „altceva" îşi făceau simţită prezenţa, speram că doamna Boieru este aptă să-şi depăşească provincialismul acesta creativ; însă acum, că am văzut cea mai recentă producţie a ei – ***Cum am devenit stupid*** –, încep să cred că *aurea mediocritas* s-a înstăpânit definitiv asupra acestui destin.

Concret, regizorul a înscenat o dramatizare personală a romanului de mare succes *Cum am devenit prost* de Martin Page. O dramatizare cu mult, enorm de mult text, gravitând în jurul personajului principal, Antoine. Eroul observă că societatea este alergică la inteligenţă şi îşi impune să devină prost (nu înţeleg de ce Irina Popescu a ales termenul „stupid"; sună rău şi se pierde mult din impact). Pentru aceasta, îşi propune să experimenteze o serie de stări/situaţii/întâlniri, doar-doar va fi asemenea celorlalţi. Încearcă să devină alcoolic, urmează un curs de sinucidere, îşi transformă existenţa în mecanism într-un birou corporatist, caută voluptatea consumului de „otrăvuri" McDonald's, apoi iluziile oferite de medicamente ce îi excită simţurile, şi aşa mai departe.

Grigore SAVA și Andreea BOBOC

Rândul 1 :Andrei Grigore SAVA, Oana SANDU, Constantin AVĂDANEI
Rândul 2: Emil COŞERU, Haruna CONDURACHE, Georgeta BURDUJAN

Să admitem: un Faust modern, pe dos, care nu mai face pactul cu Diavolul, ci cu el însuşi...

Întregul spectacol ia forma unui cumul de scene şi scenuţe ce îl surprind pe Antoine în diverse ipostaze şi inter-relaţionări. Departe de a universaliza personajul, într-o firească încercare de a vorbi despre raporturile inteligenţă/prostie, regizorul dă un pronunţat caracter franţuzesc întregii montări, unilateralizând totul şi făcând din protagonist nu un simbol, ci o ciudăţenie a spaţiului şi a timpului său. Decor de boemă pariziană, proiecţii video cu diferite scene din Paris (bineînţeles, Turnul Eiffel), şansonete cât încape, graseieri şi, mă rog, toată gama aceasta de accesorii cu care ţi se scot ochii, de la început până la final. E drept, la un moment dat, regizorul pare că uită de Franţa şi, timp de vreo două scene, avem parte de cântece englezeşti clasice. Asta, deşi eroul clamează că e în 2014, deci în cel mai imediat prezent. La fel de pleonastic e să ilustrezi muzical cu „Lonely people“, ca să arăţi cât de singur e cineva despre care ştim cu toţii că e singur. Uneori, ţi se pare că asişti la o montare de secol XIX, alteori te vezi aruncat în inima consumismului, într-un soi de indecizie spectacologică din care nu mai pricepi o iotă. Culori cât mai vii, lumini cât mai puternice, personaje cât mai tuşate, Edith Piaf la greu – aşa înţelege Irina Popescu Boieru să-şi construiască spectacolul. Foarte static la început, apoi alert, ca şi cum actorii şi-ar aminti că mai trebuie să ajungem şi acasă, *Cum am devenit stupid* nu-şi găseşte nici ritmurile, nici unităţile stilistice.

În tot babilonul acesta teatral, există insule de spectacol autentic, însă, din păcate, doar la nivel de excepţii.

Scenografia Marfei Axenti este în ton cu montarea: timp de două ore, centrul vizual al spectatorului e ocupat cu un felinar care ba se aprinde, ba se stinge, arătându-ne, desigur, că s-a făcut noapte sau că e zi. Avalanşa de proiecţii video oboseşte. Uneori nu-şi află niciun rost, generând tautologii scenice. Finalul este lamentabil: cade din senin, spre mirarea generală.

Dacă e ceva de urmărit în acest spectacol, atunci acest „ceva“ este dat de interpretările actoriceşti. Cosmin Panaite, în rolul lui *Antoine*, este, până la un punct, foarte ofertant. Treptat, însă, personajul devine linear, dezvoltările sale fiind insuficient subliniate. Prea puţine au fost scenele în care Antoine ne lasă să privim în adâncimile sale, de cele mai multe ori propunându-ne doar *flash*-uri, aluzii la zone abisale sau apropouri la neanturile personale. Cred că se putea face mult mai mult cu acest personaj, redus însă de regizor la unul schematic şi epidermic, autosugrumat de nesfârşita vorbărie, a sa şi a celor din jurul său. Foarte bune momente teatrale oferă Georgeta Burdujan, Oana Sandu şi Haruna Condurache. Din personajul clovnesc al lui Radu Ghilaş nu am priceput nimic altceva decât că e un prieten al lui Antoine. În fine, Emil Coşeru este Emil Coşeru. Radu Homiceanu îşi face treaba, iar Constantin Avădanei, cum-necum, are argumente ca să-şi ia salariul şi luna aceasta. La final, Andreea Boboc pare omul potrivit la locul potrivit, însă tocmai când să marcheze actoriceşte, se termină spectacolul. În fine, mai e şi Brânduşa Aciobăniţei, despre care nici nu vreau să-mi aduc aminte.

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi, Sala „Uzină“ – Cum am devenit stupid**. dramatizare după Martin Page de Irina Popescu Boieru. Regia: Irina Popescu Boieru. Scenografia: Marfa Axenti. Cu: Cosmin Panaite/Andrei Grigore Sava, Radu Ghilaş, Haruna Condurache, Oana Sandu, Constantin Avădanei, Emil Coşeru, Brânduşa Aciobăniţei, Georgeta Burdujan, Radu Homiceanu, Andreea Boboc. Data premierei: 9 februarie 2014.**

Călin CIOBOTARI

Nebunul nostru de la Ateneu

După ce, anul trecut, am văzut *Însemnările unui nebun*, cu Marius Manole, în regia lui Felix Alexa, mi-am spus că îmi va fi greu, dacă nu imposibil, să pot „lectura" altfel faimosul text gogolian. Interpretarea lui Manole, apoi fineţea soluţiilor regizorale şi ireproşabila valorificare a unui text de la jumătate secolului XIX, îmi produseseră prejudecata că *Însemnările* nu pot fi decât aşa. Poate tocmai de aceea, mai mult sau mai puţin conştient, am tot amânat să merg la montarea lui Ion Sapdaru, de la Ateneul „Tătăraşi", cu Toma Moraru în rolul lui Poprişcin. Până la urmă, la aproape un an de la premieră, într-o sâmbătă gogoliană de februarie, impunându-mi să fac abstracţie de manolisme şi alexisme, am ajuns la ***Jurnalul unui nebun***, spectacolul ieşean. Şi mi s-a dovedit – pentru a câta oară? – că prejudecăţile în teatru sunt efemere şi inutile.

Montarea lui Sapdaru începe oarecum „gros", cu Poprişcin în salonul de nebuni, strigând în gura mare celor doi asistenţi în halate albe că este nici mai mult nici mai puţin decât regele Spaniei. Un rege în pantaloni de pijama, cu tot arsenalul nebuniei la purtător. E, însă, doar o frântură din vasta naraţiune ce urmează, o naraţiune ce se ramifică subtil, luând forma unui vast labirint al psihicului uman, prin coridoarele căruia îl însoţim, ca pe un ghid, pe *Poprişcin*. Dacă la Gogol nebunia aceasta e oarecum graduală, definindu-se prin succesive acumulări, la Sapdaru apare ca o constantă, o linie orizontală, pe care, în balansare echilibristă, Toma Moraru ne dezvăluie diferitele faţete ale personajului.

Poprişcin nu este singur în scenă. Alţi doi actori (Sorin Cimbru şi Roxana Mârza) schiţează personaje secundare: asistenţii, personajele-canine, Hamlet şi Ofelia, slujnica, directorul, fiica directorului şi aşa mai departe.

Câştigul acestei opţiuni regizorale este evident: dinamica scenelor şi dezvoltarea unor nuanţe de sens care altfel ar fi rămas în latenţă. Eroul gogolian ne apare, aşadar dublu definit: prin relaţia cu ceilalţi şi prin solilocvierile frecvente în care îl regăsim. Poprişcin nu este deci un nebun solitar, închis în el însuşi, izolat, ferecat în temniţele propriei minţi; singurătatea sa este una publică, deschisă, împărtăşită cu societatea în care i se originează nebunia. În stilu-i obişnuit, Sapdaru pune un mare accent pe ilustraţia muzicală, adeseori ritmurile spectacolului fiind generate tocmai de bucăţile sonore pe care evoluează personajele. Sărăcia vizuală, neobişnuită pentru stilul regizorului despre care facem vorbire aici, lasă spaţiu de expresie suplimentar actorilor şi textului. Singurele modificări semnificative de lumină intervin în zona „citatelor" shakespearologice.

Punctul nodal al *Jurnalului unui nebun* de la Ateneul „Tătăraşi" îl reprezintă, din punctul meu de vedere, formidabila idee regizorală de a deschide textul către altceva, de a-l orienta pe Gogol cu faţa către Shakespeare, şi de a scoate nebunia lui Poprişcin din zodia rizibilului, canalizând-o către sfere ale nebuniei profunde *à la* Hamlet. Pretextul evadării din Gogol este găsit în secvenţa în care protagonistul ne vorbeşte despre teatru. Sapdaru modifică textul, pentru că Poprişcin nu a fost la *„Filatka*, prostănacul rus" (ca în textul original), ci la *Hamlet*. Din acest moment, percepţia publicului asupra faptelor scenice se modifică simţitor. Hamlet şi Ofelia, proiecţii ale minţii lui Poprişcin, interpretaţi fizic, la microfon, bilingv, de Sorin Cimbru şi Roxana Mârza, îl universalizează pe Poprişcin, făcând din funcţionarul banal un semn al dereglărilor unei lumi care, iată, din nou îşi iese din ţâţâni. Am apreciat foarte mult această „deraiere" livrescă şi extrem de puternică, riscantă din perspectiva „succesului la public", însă punct de reper în istoria relecturilor regizorale ale lui Gogol.

Pe Toma Moraru îl ştiu de multă vreme: de pe timpul când, student fiind, juca, tot la Ateneu, în *Istoria unui cal* (în regia aceluiaşi Sapdaru). Ulterior, l-am remarcat în *Inimă de boxer* (regia Radu Ghilaş), rol dificil, în compania lui Emil Coşeru. Pasager, mi-l amintesc în *Falstaff Show* (regia Ion Sapdaru) şi ceva mai pregnant în musicalul lui Octavian Jighirgiu, *Criminal pe bune*. Evident, e un actor în creştere, pe care am satisfacţia de a-l fi remarcat încă de la începuturile relaţiei sale cu scena. Foarte dinamic, foarte disponibil, foarte disciplinat, mişcându-se lejer, cu o directeţe notabilă, îl percepeam mai degrabă actor de comedie. Probabil că impresia îmi era sugerată de aerul lui de „Chaplin", pe care l-a pus în valoarea foarte intens în *Jurnalul unui nebun*. Gogol a fost un prilej pentru actor de a demonstra că este, în acelaşi timp, şi un actor de dramă, capabil să exprime emoţii puternice, sentimente viguroase. Scena de final, cu acel sfâşietor „*Daţi-mi o troică...*", este un argument în acest sens. Din câte îmi dau seama, Toma Moraru este ceea ce se numeşte „actor de regizor": are nevoie să fie condus de un regizor care să ştie de unde să-l ia şi unde să-l pună. (Adică exact ce a făcut Ion Sapdaru.) Destinul său profesional va depinde mult de şansa de a fi jucat de cine trebuie şi în ce trebuie. În privinţa lui Poprişcin, cred că punctul forte al interpretării e, paradoxal, faptul că nu ştii – tu, spectatorul – ce să faci cu acest personaj. Poprişcinul lui Moraru rămâne deschis. Deschis ca o rană?! Deschis ca o fereastră?! Greu de zis. Singura certitudine e că, dincolo de Nevski Prospekt sau de Elsinor, Poprişcin rămâne „nebunul nostru", familiar şi intim, genul lui „îl ştiu de undeva, naiba să-l ia!", capabil să stârnească milă, dar şi să genereze priviri jenate către sine...

Utili şi inspiraţi s-au dovedit Sorin Cimbru şi Roxana Mârza: primul, cu aporturi vocale remarcabile, foarte dens ca prezenţă scenică, apariţie sumbră sau compoziţie inteligentă; Roxana Mârza, trecând cu un surâs de la Ofelia la căţeluşa stăpânei, mă face să aştept, cu interes şi curiozitate, marele moment al exploziei ei actoriceşti...

Ateneul „Tătăraşi" din Iaşi – Jurnalul unui nebun, **adaptare de Ion Sapdaru după Gogol. Regia: Ion Sapdaru. Cu: Toma Moraru, Sorin Cimbru, Roxana Mârza. Data premierei: 26 mai 2013.**

Doru MAREŞ

Avatarii Golgotei

Cred, şi o spun de la bun început, că Theodor-Cristian Popescu este pe cale să ocupe un loc de mare maestru al comediei (desigur, nu e singurul) în teatrul românesc. Al unei comedii mai degrabă confortabile (ca un fotoliu adânc) şi subtile (aşijderea), decât explozive şi polemice. Cumva dagherotipie mai mult decât 3D, căci iodura de argint şi mercurul or fi fiind ele bune pentru memoria cuprului, dar, chiar şi sub formă de fumigaţie, tot a toxifiere se cheamă că aduc. Altfel zis, tragedia de sub poalele comediei ca toxină, nu neapărat cu funcţie didactică, ci doar

Gabriel RĂUȚĂ, Alexandru JITEA și Vlad ZAMFIRESCU constatativă. Sigur, oglinda ne trece prin faţă, dar, când dă de defecte, dacă nu e fluierată, atunci ochii se închid şi blândul *farniente* merge mai departe. Iar aici Theodor-Cristian Popescu simte strategia de continuare, cum a făcut-o recent, la Teatrul „Nottara", cu ***Panica***, după finlandezul Mika Myllyaho (patruzeci şi opt de ani, actor, regizor, dramaturg, director general al Naţionalului din Finlanda – „Suomen Kansallisteatteri" din Helsinki; nu că ar conta informaţia...).

Dacă în *Metoda*, conform aceluiaşi joc strategic, comunitatea era una publică şi conjuncturală – *corporate*, ca să zic aşa –, *Panica* este a grupului intim, redesenând/asezonând noţiunea de prietenie şi virtuţile ei curative.

Desigur, un text extrem de viu, un regizor citindu-l cu precizie şi un scenograf foarte disciplinat (poate un pic cam prea – Cosmin Florea) aveau nevoie şi de actori pe măsură, iar Theodor-Cristian Popescu i-a ales foarte inspirat. Aşadar, subit depresivul *Leo* (Alexandru Jitea) aleargă, după o seară zdravănă de bere, în apartamentul-adăpost al fraţilor – *Max* (Gabriel Răuţă) şi *Joni* (Vlad Zamfirescu). Inginerul Leo îşi crede căsătoria ameninţată, se martirizează, caută vindecarea de propriile-i (şi inventatele-i) păcate, iar meşterul în Qigong şi Feng-shui, Max, pare cel mai indicat guru/psihanalist/confesor. Joni, mondenul prin excelenţă, televizivul cultivat atât cât să întreţină vioiciunea unor emisiuni nu de tot imbecile, sportiv şi erotizând grăbit şi neparticipativ emoţional, ar fi antimodelul de guru care, vrând-nevrând, intră şi el în terapia de grup, ca maestru în artele superficialului.

Inevitabil, cei trei ajung din când în când pe canapeaua centrală a scenei, în spatele căreia „bântuie" ecranul imens al televizorului pentru emisiunile lui Joni şi filmele fundamentale ale lui Max, cu ecranul feliat de jaluzele feng-shui ale celui din urmă. O lume în tranşe verticale, utilizată de regizor cu parcimonie. În orice caz, damnatul Leo, cerând ajutor specialiştilor în ale vieţii încă de la vârsta cercetăşiei, astfel poziţionat, preschimbă canapeaua lui Freud în cruce de Golgotă, iar pe cei doi guru în tâlharii dintre care nu prea ai pe cine paria că va ajunge seara în ceruri. Până la urmă, titlul emisiunii lui Joni, „Alter ego", este definitoriu pentru fiecare dintre personaje, nu mai puţin prima strofă din minulesciana „Nu sunt ce par a fi". Hiatul generează şi potenţează, desigur, mecanismele umorului şi obligă la ritmul susţinut al jocului scenic.

Trimiterea la Almodovar, Pina Bausch şi filmul *Talk to her* devine cheia unui trio care încearcă salvarea, prins în dilema dihotomică: intimitate/introvertire versus comunitate/extravertire. Căci „comunitatea e oglinda" (Joni) dar, pe de altă parte, „oglinzile deformează imaginea" (Max). Iată de ce primul vede în creaţia lui Almodovar spaţiul nostru concentraţionar cel de toate zilele (când „dragostea e-nconjurată de ziduri, devine puşcărie"), al doilea descoperă iubirea şi puterea, până la complexele oedipiene, pentru ca inginerul Leo să pună diagnosticul practicianului social şi profesional lipsit de timp pentru dedulciri intelectualiste: „Filmul este ilustrarea poftelor unui om bolnav." Până la urmă, Leo se dovedeşte „sănătosul grupului", cel care îşi supune unei terapii inconştiente amicii din copilărie, cu beţii serioase, jogging şi claustrări colocviale la toaletă. Totul atât de bine împachetat comic, încât chicotele ori hohotele sălii sunt de înţeles şi de dorit. Chiar dacă în strămoşescul *castigat ridendo mores* nu ar mai crede nimeni, tot merită încercat şi pe mai departe. Dacă nu educativ, măcar cognitiv. Iar Alexandru Jitea, Gabriel Răuţă şi Vlad Zamfirescu, prin personajele lor, dar şi prin evidenta bucurie actoricească de a se afla pe scândura scenei, sunt relaxanţi şi îşi trimit acasă spectatorii cu o porţie de bine.

Altfel, asta este situaţia: nu ştiu dacă fiecare are în sacul de merinde bastonul de mareşal al lui Napoleon, dar Golgota mai mult sau mai puţin trasă în plastic ori ambalată în vid tot o purtăm şi (cum să spun?), bună-rea, ne facem treaba cu ea.

Daria DIMIU

Ciudaţii de la Comedie

Nume de frunte al dramaturgiei moderne, Yasmina Reza a luat cu asalt scenele româneşti. Piesele sale, uneori altfel botezate decât a făcut-o autoarea, au atras – prin subiectele lor specifice, izvorâte din actualitate –, atenţia mai multor regizori. Numai în Capitală sunt câteva montări: *Zeul măcelului*, acum la „Nottara“, a avut în urmă cu câţiva ani o altă montare, la Teatrul de Comedie, sub titlul *Ah, ce măcel*; *Omul hazardului* se joacă de ani buni la „Nottara“; *Artă* de la „Bulandra“ revine, la Teatrul de Comedie, drept ***Trei ciudaţi***.

Titlul ales de Sorin Misirianţu (care a şi jucat în propria-i precedentă montare, la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, în 2008) e mai propice Teatrului de Comedie, mai atractiv pentru publicul lui predilect şi, faţă de cel originar, nu trădează nimic despre subiect.

Desele întâlniri a trei buni amici degenerează în ciorovăieli, de când unul dintre ei a dat o sumă considerabilă pe un tablou. Opera în cauză, un pătrat imens alb, este aninată central, în poziţie oblică – nu tocmai firească pentru un mândru proprietar, care ar vrea să îşi etaleze achiziţia la loc de cinste. Fiecare scenă se termină printr-o replică surprinzătoare, care deviază complet cursul acţiunii. Punctul culminant implică atacuri neaşteptate, cu schimbări rapide ale taberelor: Serge „se ia“ de felul în care soţia lui Marc („Marie Louise – e aspră, urâtă şi lipsită de farmec“) îndepărtează fumul de ţigară, comentează cu acesta faptul că împăciuitorul Yvan pretinde a percepe culori în tabloul alb (în subtext – e nebun) şi, la rândul lui, e acuzat de snobism de către ambii musafiri. Piesa, bine construită – carioca rătăcită din prima întâlnire între Marc şi Yvan mutilează în final (cu acordul şi binecuvântarea proprietarului!) tabloul, actul de vandalism conducând la reinstaurarea vechii amiciţii, suspansul întreţinut de conversaţii aparent banale – e de mare priză la public. Îmbrăţişarea celor trei reprezintă un final împăciuitor. Cu toţii hotărăsc să meargă la restaurantul despre care mai devreme comentaseră defavorabil, fiindcă istoria colectivă şi nevoia comună de hrană primează asupra reţinerilor individuale. Morala dinapoia *happy end*-ului: prietenia constă în armonizarea concesiilor.

Decorul precar – o mescioară tip noptieră, două scaune similare, dar aflate la depărtare, şi un fotoliu de piele poziţionat central – desemnează relativ trei spaţii distincte, neindividualizate strict, astfel încât nu stânjenesc jocul, ci chiar funcţionează laolaltă, unite de fluxul energetic interpretativ. Fundalul – o amplă panoramă a Parisului, atârnată simplu de o ştangă – fixează locul şi dă, eventual, impresia că tustrele locuinţele se află la înălţime.

Interpreţii sunt vag departajaţi prin costum: *Marc* (Marius Rizea) – tricou roşu, hanorac gri descheiat; *Yvan* (Şerban Georgievici) – cămaşă cadrilată cu mâneci scurte; elegantul *Serge* (Ioan Isaiu) – pantaloni şi jachetă crem, cămaşă de o studiată neglijenţă şi fular de mătase. Abia spre sfârşit aflăm că Serge este medic, şi atunci parcă înţelegem şi dorinţa lui de a epata prin opere de artă. Marc povesteşte despre isprava amicului cu prea dese cezuri, ceea ce

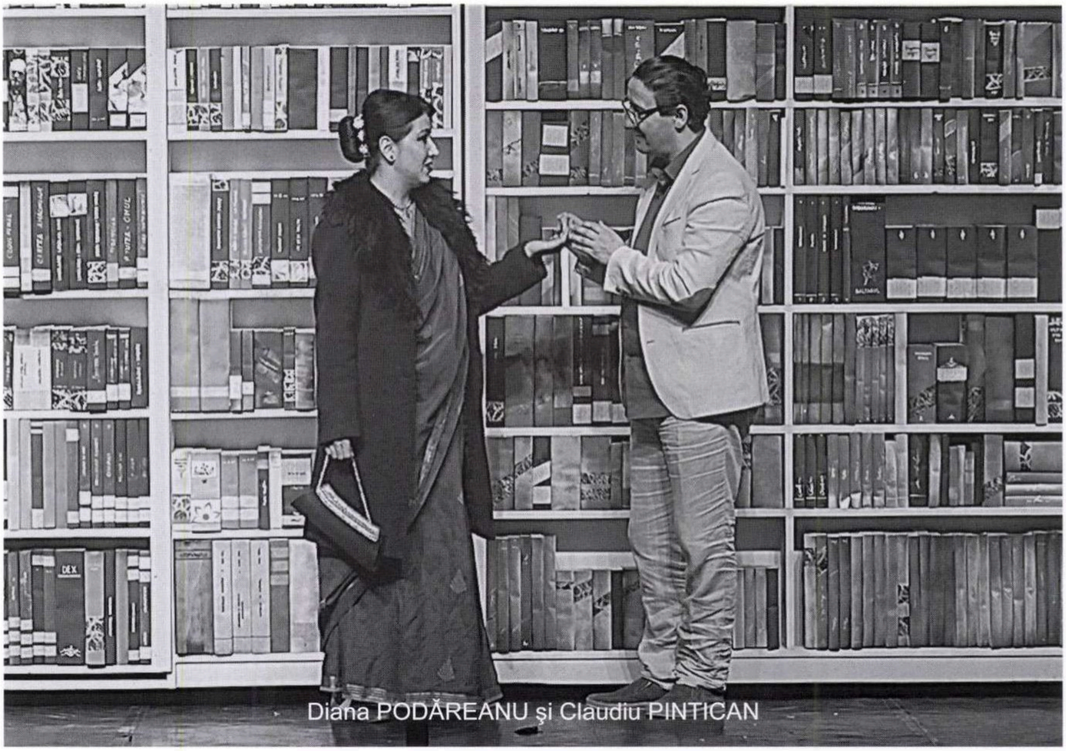
Ioan ISAIU, Marius RIZEA şi Şerban GEORGEVICI

– chiar dacă până la un punct e de înţeles (actorul vrea să facă distincţia în ritm între prima scenă cu rol de ramă şi restul desfăşurării acţiunii, bazată exclusiv pe confruntare) – e uşor deranjant. „Pe val“, datorat rolului de telenovelă, Ioan Isaiu aduce din faţa camerelor gesturi definitorii, utile pentru montaj, dar care pe scândură apar drept pleonastice: încrucişează mâinile în faţă şi le depărtează energic pe „niciodată“, spintecă aerul cu un braţ pe cuvântul accentuat...

Oprindu-se asupra textului Yasminei Reza, regizorul nu-şi impune vreo miză absconsă, ca de pildă valoarea absolută a prieteniei sau strictul etalon al bunului-simţ, ci lasă replicile să strălucească în adevărul şi umorul lor intrinsec. Afişul mizează pe capacitatea de atracţie a interpreţilor, fără a mai menţiona traducerea sau scenografia.

O eventuală aprofundare a personajelor (istorie, provenienţă) ar fi fost de apreciat, mai ales că titlul ales pentru actuala înscenare pune oamenii (*ciudaţii*), nu subiectul (*arta*) în centrul atenţiei. Sper ca unele inabilităţi cauzate doar de „prospeţimea“ spectacolului (premiera avusese loc pe 26 noiembrie 2013, la Palatul Naţional al Copiilor) să dispară, odată cu rodarea montării. Oricum, puţinătatea decorului (inclusiv caracterul lui nepretenţios) şi mai ales avantajul unui trio plin de vervă o recomandă unei vieţi de intense turnee.

Teatrul de Comedie, Sala „Radu Beligan“ – Trei ciudaţi **după Yasmina Reza. Regia: Sorin Misirianţu. Cu: Marius Rizea (*Marc*), Ioan Isaiu (*Serge*) şi Şerban Georgevici (*Yvan*). Data reprezentaţiei: 3 decembrie 2013.**



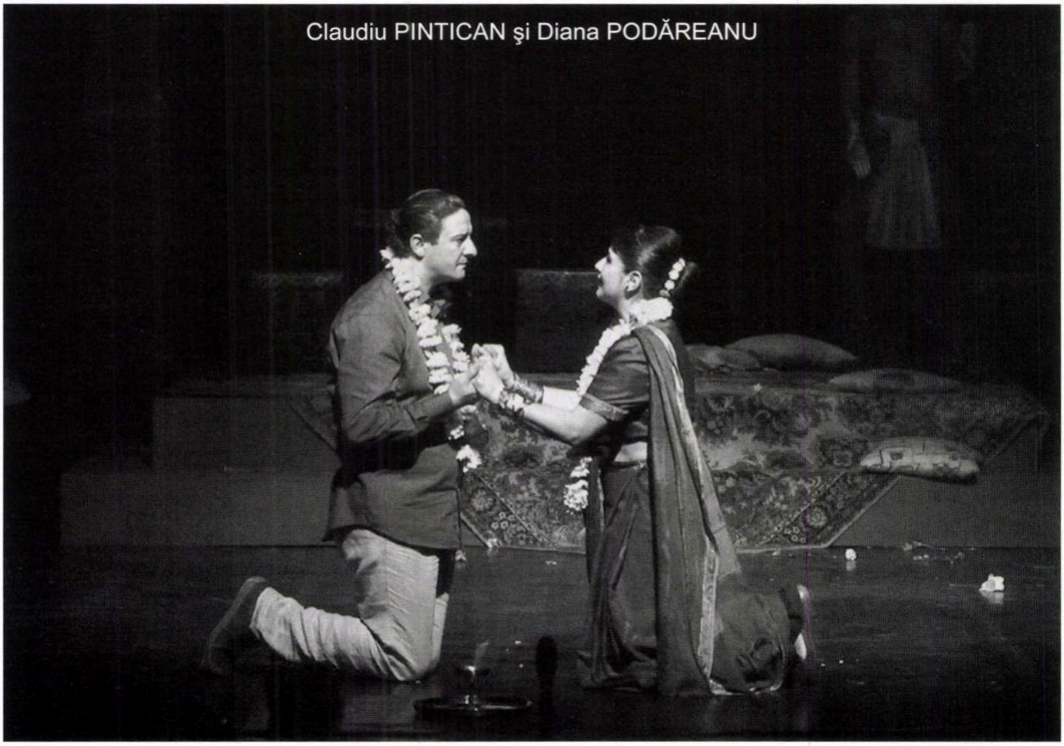
Diana PODĂREANU şi Claudiu PINTICAN

Mircea MORARIU

Viziune economicoasă

În absenţa unui centru profesionist de documentare teatrală – absenţă pe care nu o voi deplânge niciodată îndeajuns, cu toate că ştiu că o fac fără niciun fel de rezultat, fiindcă orice ministru al Culturii, din orice partid ar face parte el, nu îi înţelege ori se face că nu îi înţelege utilitatea –, nu îmi e tocmai uşor să spun a câta adaptare a celebrului roman ***Maitreyi*** e cea care a furnizat suportul dramaturgic pentru spectacolul de la Teatrul Municipal din Baia Mare. Probabil că e vorba despre a treia, asta dacă suntem de acord că regizoarea Chris Simion a furnizat deja două; fiindcă, fără doar şi poate, între cea folosită în spectacolul din anul 2007 al (pe atunci) Trupei „Iosif Vulcan" a Teatrului de Stat din Oradea şi cea utilizată pentru montarea de la Compania „D'AYA" sunt diferenţe substanţiale.

Adaptarea semnată de Oltiţa Cîntec şi de Adrian Roman e una centrată asupra poveştii de dragoste dintre tânărul indianist în formare şi Maitreyi Devi. Considerând că povestea însăşi e condiţionată de consistentele, chiar ireductibilele diferenţe de cultură, de mentalitate, de atitudine, de înţelegere a rosturilor căsătoriei, a condiţionărilor acesteia, de percepere a raporturilor dintre bărbat şi femeie, cei doi adaptatori nu şi-au dorit defel să facă din textul de scenă *Maitreyi* o pagină de atlas geografic ori etnografic. Asta, cu toate că cel puţin unul dintre ei – e vorba despre Adrian Roman – a avut şansa unor vizite succesive în India şi a făcut acolo studii



Claudiu PINTICAN şi Diana PODĂREANU

post-universitare de antropologie. Meritul lui e că nu şi-a luat revanşa cu ajutorul instrumentelor regizorului omonim, evitând riscul unor parazitări periculoase. Nu găsim, aşadar, cântece unduitoare sau dansuri lascive în spectacolul de la Teatrul Municipal din Baia Mare. Dansurile nu sunt însă excluse cu desăvârşire: spectacolul beneficiază de o coregrafie bine aleasă (un stil de dans despre care aflu că s-ar chema *Bharatanatyan*), deprinsă de balerinii Carla Waltner şi George Pop de la un indian nativ, anume invitat din India, pe nume Suhail Bhan.

Centrată, cum spuneam, asupra poveştii, adaptarea de acum e deopotrivă una extrem de concentrată. Sub impactul unei vizite târzii a lui Maitreyi, Mircea şi iubita lui de odinioară rememorează (tehnica *flash-back*-ului prelungit) principalele momente ale tristei şi, totuşi, frumoasei lor poveşti de dragoste. O poveste prilejuită de o primă călătorie în India a viitorului savant, vizită despre al cărei impact găsim o semnificativă mărturie a lui Mircea Eliade. Acesta nota în *Jurnalul* său, la data de 18 noiembrie 1948: „Acum douăzeci de ani, către orele cincisprezece şi treizeci (aşa cred), o porneam din Gara de Nord (din Bucureşti) spre India. Mă revăd şi acum în clipa plecării, îl revăd pe Ionel Jianu cu cartea lui Jacques Rivière şi cutia de ţigarete, ultimele lui cadouri. Ce urmări a avut asupra mea această călătorie, înainte de a avea 22 de ani! Cum ar fi fost viaţa mea fără experienţa Indiei la începutul tinereţii mele? Şi încrederea pe care o am de atunci că, orice s-ar întâmpla, există oricând o Himalaie ce poate ne aşteaptă."

Printre „urmări" figurează, fără doar şi poate, scrieri literare precum *Nopţi la Serampore, Secretul Doctorului Honigberger* şi, desigur, *Maitreyi*, dar şi numeroase opere ştiinţifice. Adică, aproape o bibliotecă. O realitate pe care regizorul Adrian Roman, ajutat de scenograful Mihai Vălu, a avut intuiţia de a o sugera în spectacol, piesa principală de decor fiind chiar o imensă bibliotecă, ale cărei uşi se deschid odată cu vizita neaşteptată a lui Maitreyi şi se închid când rememorarea poveştii se va fi încheiat.

Adrian Roman şi Oltiţa Cîntec au transferat, din romanul atât de apreciat de recenzenţi (precum Mihail Sebastian sau Pompiliu Constantinescu) ori de exegeţi mai târzii (precum Eugen Simion sau Maria Vodă-Căpuşan), înspre scenariul dramatic doar cinci personaje (Maitreyi, Mircea, Chabu, Narendra Sen, Indira Devi Srimati). Cei doi au combinat textul rămas de la Mircea Eliade cu foarte puţine replici din cartea-replică *Dragostea nu moare* a lui Maitreyi Devi. Au amplificat întrucâtva ponderea lui Chabu în desfăşurarea conflictului – fapt valorificat printr-o sporire a energiei conflictului şi confruntării, şi prin recursul cumpănit la momente coregrafice.

Cei doi scenarişti – şi mai apoi Adrian Roman, rămas singur în ipostaza de regizor – au trebuit să aibă în vedere o viziune extrem de *economicoasă* asupra romanulu, din motive cât se poate de obiective. Primul dintre ele e reprezentat de structura şi compoziţia actuală a ceea ce se cheamă *personalul artistic* al Teatrului Municipal din Baia Mare. Un Teatru ce dispune, oarecum inexplicabil, de foarte puţini actori – de unde şi limitările inerente de opţiune cu care s-a confruntat directorul de scenă. Care limitări se decontează în chip fatal în calitatea spectacolului. Un spectacol ce nu e tocmai fără cusur, fiindcă actorii din distribuţie sunt ei înşişi departe de a fi fără cusur. Diana Podăreanu nu e tocmai soluţia ideală pentru interpreta lui Maitreyi, după cum nici Claudiu Pintican nu e chiar interpretul perfect al lui Mircea Eliade, tot la fel cum şi Camelia Strat se arată o „soluţie de criză" pentru rolul Chabu. Ioan Costin şi Adriana Covaci au apariţii discrete. Problemele încep de la calitatea rostirii şi adecvarea intonaţiei, şi se încheie cu asumarea însăşi a rolurilor.

Povestea bine conservată în scenariu şi claritatea expunerii ei în spectacol – până la urmă, romanul însuşi – sunt însă aliaţi de nădejde şi garanţii de calitate. Drept pentru care, departe de a fi unul perfect, *Maitreyi* de la Baia Mare e, totuşi, un spectacol posibil.

Teatrul Municipal din Baia Mare – Maitreyi, **scenariu de Oltiţa Cîntec şi Adrian Roman, după romanul omonim al lui Mircea Eliade. Regia: Adrian Roman. Coregrafia: Suhail Bhan. Decorul: Mihai Vălu. Costumele: Anna Szabo. Cu: Diana Podăreanu, Claudiu Pintican, Camelia Strat, Ioan Costin, Adriana Covaci. Dansează: Carla Waltner şi George Pop. Data reprezentaţiei: 22 martie 2014.**

Daria DIMIU

Adevăr sau provocare?

Teatrul Municipal Baia Mare şi-a stabilit, în stagiunea 2013–2014, un proiect ambiţios şi de anvergură: acela de a reuni cele trei trupe ale sale (Dramă „Ion Săsăran", Revistă „V. Maximilian" şi Păpuşi „Cornel Mititelu") în cadrul unui singur spectacol. Premierei stagiunii, ***Alice în ţara minunilor*** (regia şi scenariul de Oana Leahu), i-a urmat *Cazul Pintea Viteazul*, sub bagheta lui Gavriil Pinte, ocazionat de împlinirea a 310 ani de la moartea pe plaiuri băimărene a celebrului haiduc.

Ca orice provocare şi ca orice început, spectacolul după Lewis Carrol a presupus inerente imperfecţiuni (înălţimea prea mare a cutiei scenice şi multitudinea de oameni prezenţi concomitent parcă teşesc uneori acţiunea; există riscul ca lungimea actuală a reprezentaţiei – 1h 45' – să depăşească posibilitatea de concentrare a publicului-ţintă), dar acestea sunt din fericire surclasate de aspectele pozitive.

Redactată la sfârşitul secolului XIX de profesorul de matematică Charles Lutwidge Dodgson (cunoscut sub pseudonimul Lewis Caroll), lucrarea *Aventurile lui Alice in Ţara minunilor* face apel la logică, în ceea ce priveşte fie domeniul ştiinţei, fie construcţia intrinsecă a limbii engleze. (De exemplu, ceaiul de ora 5 se ia la ora 6, fără să-şi piardă partea de ritual; broasca ţestoasă se chinuie într-un lac de lacrimi; etc.)

Printr-o perdea-ghilotină de un gri violaceu cu fante se iţeşte protagonista (Camelia Strat), plictisită de cursul liniştit al copilăriei campestre; ea strănută când un fluturaş îi poposeşte pe nas. Mânată de curiozitatea vârstei, urmăreşte un iepuraş într-o lume a fanteziei, populată de figuri antropomorfe, bi- şi tridimensionale.

Rama spectacolului băimărean e constituită de adaptarea (un pic forţată) la realităţile secolului XXI: fetiţa se plictiseşte în grădină şi nu pricepe de ce şi cum sora mai mare e absorbită de „o carte fără poze"; iritată de insistenţele mezinei, aceasta îi replică: „O să vină tata de la muncă şi-o să-mi aducă un computer. O să navighez singură pe internet!" De acelaşi registru al inserturilor străine de atmosfera lui Carrol ţine şi replica „E atât de obositor să fii slugă la doi stăpâni!", ce aminteşte de dorul regizoarei de teatrul de proză.

Familia de şoricei zglobii are antrenante accente rock'n roll; broasca ţestoasă are labe de scafandru, cască şi ochelari; suita *Reginei de Cupă* (corp-ansamblul, cu costume cam încărcate, cu însemnele culorilor matlasate şi asamblate în chip de armură, care îi cam incomodează pe interpreţi la mişcări). Timpul (supărat pe Pălărier) apare ca laitmotiv, materializat într-un cadran imens, din care ies balerini cu mişcări sacadate, trimiţând cu gândul la celebrele figurine ale ceasornicelor de la Praga sau Strasbourg.

Cu rezerve nelimitate în registrul comic, Ionuţ Mateescu (*Iepurele Alb*) şi Andrei Dinu (*Pălărierul*) atrag toate privirile de câte ori apar, formând o pereche savuroasă prin contraste: mereu terorizat de întârziere şi împiedicându-se din prea mare grabă, freamătul primului e contrabalansat de gesturile tacticoase şi exprimarea molcomă a celuilalt. În neaşteptata, dar funcţionala apariţie a *Pisicii de Cheshire*, vocile calde şi distincte ale Sandei Savolszky şi Marcel Mârza se îmbină armonios. (În fond, cine ar pretinde că un animal fantastic, care-şi separă capul de trup, nu poate fi şi ambisex?) O surpriză este şi Gabi Del Pupo, care construieşte rolul *Doamnei de onoare* cu o excelentă plastică corporală şi graţie.

Cu ajutorul decorului, regizoarea jonglează cu proporţia şi perspectiva: la un moment dat, uşa e supradimensionată, astfel că Alice-actriţa atinge doar sărind clanţa, dar nu ajunge să o întoarcă... După mâncarea prăjiturii, faţa ei (ca o mască înălţată de-un stânjen) e întrucâtva nefirească: rotundă ca o lună plină, cu ochi spălăciţi, evocă mai degrabă o boală decât creşterea miraculoasă. Agitaţi din culise ori de după cortină, dimensiunea fluturilor pe tije flexibile variază în funcţie de fluctuaţiile în înălţime ale protagonistei.

Majoritatea soluţiilor regizorale sunt imaginative şi estetic plăcute. Căsuţa Iepurelui construită de balerini din morcovi supradimensionaţi e excepţia care sfinţeşte regula: înţelegem că într-un tărâm fabulos, unde totul ţine de miracol, nu era de dorit îngreunarea scenei printr-un obiect amplu de recuzită. Dar asamblarea în sine ţine extrem de mult, plus că – scuzată fie vorba! – morcovii numai la vrajă nu

duc cu gândul... De apreciat că se jonglează cu mereu alte rezolvări ale aceleiaşi situaţii: pentru a se reda variaţia bruscă de dimensiune se folosesc o marionetă de-o şchioapă, corpul actorului sau o mască. Pentru a se marca momentele de esenţă halucinogenă declanşatoare ale periplului se apelează la un efect de vârtej (creat de panglicile manevrate de balerini la apariţia Ceasornicarului), la spirale proiectate cu rol de transă...

Coregrafia atent concepută de Hugo Wolff, dublată de muzica originală a lui Călin Ionce, vizează acelaşi punct comun, accesibil şi actorilor de proză: în episoadele (numeroase) de grup. Fondul sonor începe cu acorduri puternic legate, menite a pune în evidenţă calităţile balerinilor; apoi ritmurile se estompează, mişcările mai complicate fac treptat, dar organic, loc altora, în care să se încadreze şi personajele vorbitoare ale poveştii. (De exemplu, dansul ciupercuţelor culminează cu apariţia şi inserarea în dinamica generală a Ciupercii Îmbietoare, interpretată de Aurora Prodan.)

Prin îmbinarea mai multor genuri artistice, utilizarea ritmurilor joviale şi avalanşa încântătoare de forme şi culori, Oana Leahu transformă *Alice în Ţara minunilor* într-un adevărat spectacol de familie, de savurat la orice vârstă.

Teatrul Municipal Baia Mare – Alice în Ţara minunilor **după Lewis Carroll. Scenariul şi regia: Oana Leahu. Coregrafia: Hugo Wolff. Decorurile: Eliza Labancz. Costumele: Ovidiu Pascal. Muzica originală: Călin Ionce. Cu: Camelia Strat (*Alice*), Gabriela Chirilă (*Carole, sora lui Alice; Ducesa*), Wanda Farkas (*Guvernanta; Bucătăreasa*), Ionuţ Mateescu (*Iepurele Alb*), Andrei Dinu (*Pălărierul*), Vali Popescu (*Iepurele de Martie*), Sanda Savolszky şi Marcel Mârza (*Pisica de Cheshire*), Doru Fârte (*Domnul Omidă*), Sonia Codorean (*Regina de Cupă*), Dan Cordea (*Regele*), Gabi Del Popo (*Doamna de onoare; Grifonul*), Valeriu Doran (*Un grădinar*), Claudia Revan (*Ţestoasa; Alt grădinar*), Camelia Crişan (*Zâna Florilor*), Mădălina Costin, Aurora Prodan (*Ciuperca Îmbietoare*), Lăcrămioara Bradoschi, Vlad Crişan, Felix Arţuche, Liliana Voş, Irina Oţoiu (mânuitor Iepurele Alb), Ruxandra Lăzărescu şi corpul de balet al Teatrului: Rodica Dunca, Dana Munca, Loredana Maghiar, Florina Criste, Ramona Gherghel, Carla Waltner, Noemi Popa, George Pop, George Cherecheş, Adrian Pop, Roland Demeter, Daniel Petreuş, Andra Feidi, Gabriela Danciu, Mariana Chereji, Raul Conicica. Data premierei: 9 noiembrie 2013.**

Mircea MORARIU

Clar ca o teoremă, uman ca o poezie

Prin spectacolul cu piesa ***Martiri***, cea mai recentă scriere a celebrului Marius von Mayenburg, Compania „Liviu Rebreanu“ a Teatrului Naţional din Târgu Mureş îşi continuă programul al cărui ţel e consecventa montare a unor texte cât se poate de recente din literatura dramatică universală, inclusiv românească, dar şi participarea în cadrul proiectului „Fabulamundi. Playwriting Europe“. Cu acelaşi spectacol, regizorul Theodor-Cristian Popescu revine la o preocupare mai veche a sa, constând în înscenarea pieselor dramaturgului berlinez.

În 2012, Theodor-Cristian Popescu monta, la Teatrul German de Stat din Timişoara, *Urâtul*. Prin spectacolul de atunci – unul defel neinteresant, tratat, din

Vlad BÂRZANU şi Liviu PANCU

Foto: Cosmin Ardeleanu

păcate, cu inexplicabilă indiferenţă nu atât de critică, cât de selecţionerii diferitelor manifestări de cultură teatrală de anvergură naţională –, regizorul parcă voia să ne convingă cât de postdramatic sau post-postdramatic e scrisul pentru teatru al lui von Mayenburg. Am avut chiar impresia că montarea ar putea fi percepută aproape ca o ilustrare a cărţii dedicate respectivului gen de teatru de către Hans Lehman şi a preceptelor enunţate de el.

Nimic din toate acestea, în spectacolul de acum de la Teatrul Naţional din Târgu Mureş. Un spectacol de remarcabilă profesionalitate, sigur desenat regizoral, riguros paginat scenic, concentrat, dur şi emoţionant deopotrivă. Un spectacol limpede, clar ca o teoremă, dar vibrând de umanitate precum o poezie. Textul însuşi impunea o astfel de atitudine şi e foarte bine că regizorul a adoptat-o. Construită impecabil, partitura rezistă la orice test al cărui scop ar fi să îi evalueze siguranţa construcţiei dramatice. Piesa nu e însă rece deloc, şi aceasta fiindcă dramaturgul are ştiinţa de a opune unor personaje voit şablon – şapte la număr –, care enumeră, declamă, care mimează umanitatea, raţiunea, disponibilitatea înţelegerii, care susţin tot felul de adevăruri de diverse calibre, pe care şi le-au cam însuşit pe nemestecate; un al optulea: profesoara Roth, deopotrivă convinsă de adevărul ştiinţific din disciplinele pe care le predă (biologie, chimie, geografie), dar care chiar vrea să înţeleagă ce se întâmplă cu adevărat cu elevul ei, Benjamin Südel. Un adolescent ce niciodată nu a strălucit la carte, care a fost un oarecare, dar care, pe neaşteptate, a început să aibă comportamente cel puţin bizare. Mai bizare chiar decât cele specifice tulburărilor inerente ce însoţesc această perioadă incertă, rebelă, din biografia multora dintre noi.

Benjamin a început prin a înregistra absenţe după absenţe la orele de Nataţie. Şi aceasta, fiindcă refuză să apară dezbrăcat în public. Când, în sfârşit, se duce la o astfel de oră, plonjează îmbrăcat în bazin. Boicotează orele de Biologie, deoarece nu acceptă teoria evoluţionistă şi nu vrea să afle nimic despre sexul protejat. Se exprimă doar prin lungi, interminabile citate din Biblie. Ajunge să creadă că e singurul care a citit-o şi a înţeles-o cu adevărat, drept pentru care îl înfruntă pe profesorul de Religie, Menrath. Se iluzionează că e un nou Iisus, înzestrat cu puteri tămăduitoare. Şi le exersează pe colegul lui Georg, marcat de un mic handicap. Îi cere acestuia devoţiune totală, necondiţionată. Ajunge să îl domine, să îl fascineze. Până acolo încât îi cere să urzească şi să pună în practică un plan criminal împotriva profesoarei Roth. Benjamin nu îşi poate însă înfrânge în totalitate simţurile şi mai-mai că cedează în faţa colegei sale, Lydia. Minte, iar minciunile sale ajunse la perfecţiune dementă se etalează în absolut în scena finală, când i se şi li se raliază directorul şcolii, Batzler, profesorul Dörflinger, profesorul Menrath şi, fireşte, mama sa, Inge. Oameni ce nu vor probleme suplimentare, care au privit totul cu superficialitate, care cred că totul se poate soluţiona prin concedierea profesoarei Roth. Singura care chiar a acceptat provocarea, dezbaterea, singura care chiar a ajuns la adevăr.

Spectacolul târgumureşean e un spectacol-dezbatere de mare subtilitate. O dezbatere din care e însă eliminată orice urmă de didacticism, de ilustrativism, de tezism. Contribuie la aceasta scenografia gândită de Cosmin Ardeleanu şi transformarea Sălii Studio într-o veritabilă arenă. Pe o punte ce dispune la una dintre margini de o construcţie alcătuită din scaune negre (loc în care se va refugia, la un moment dat, Benjamin, „apărat" de o cruce de lemn construită de el însuşi) se consumă secvenţe de mare intensitate dramatică. Secvenţe în crescendo, matematic dimensionate într-un foarte bine găsit ambient sonor. Secvenţe convingător susţinute actoriceşte, de o distribuţie foarte bine alcătuită, în componenţa căreia îi regăsim pe experimentaţii Liviu Pancu (*Batzler*), Dan Rădulescu (*Dörflinger*), Eduard Marinescu (ce revine pe scenă pentru un atent lucrat *profesor Menrath*), Elena Purea (*Inge Südel*), dar şi pe foarte tinerii Vlad Bârzanu (*Benjamin*), Cristian Ghiciuc (*Georg*) şi Laura Mihalache (*Lydia*). Nu am a le reproşa – şi doar unora dintre ei – decât eterna problemă a clarităţii vorbirii, mai cu seamă a rostirii şoaptei. Ei alcătuiesc un septet de voci şi de atitudini căruia i se mai adaugă o a opta componentă: e vorba despre profesoara Roth, jucată de Cristina Toma. Care e chiar *sans défaut* în rolul Erika Roth. Înţelegătoare, sigură, ironică fără excese, om al rigorii, al argumentului, al căutării, al curajului, profesoara de ştiinţe exacte Roth e neostentativ demnă şi profund umană, în interpretarea de nota 10 a Cristinei Toma.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Liviu Rebreanu" -- Martiri **de Marius von Mayenburg. Traducerea: Elise Wilk. Regia: Theodor-Cristian Popescu. Scenografia: Cosmin Ardeleanu. Cu: Liviu Pancu, Cristina Toma, Dan Rădulescu, Eduard Marinescu, Vlad Bârzanu, Elena Purea, Cristian Ghiciuc, Laura Mihalache. Data premierei: 13 martie 2014.**

Mircea MORARIU

Chef de joacă

După atâtea şi atâtea spectacole pe texte de ultimă oră, pe partituri dificile, cu personaje complexe, uneori tarate de cine ştie ce experienţă nefericită din trecut, cu familii bolnave, cu însinguraţi, cu maturi-copii şi copii-prea-maturi, lui Radu Afrim i-a venit cheful de joacă. S-a asociat cu 15 foarte buni actori de la Compania „Tompa Miklós" a Teatrului Naţional din Târgu Mureş, dar şi cu doi copii talentaţi care – cine ştie? – pot reprezenta o speranţă pentru „teatrul de mâine", şi împreună au început să lucreze. Ce anume? Ceva ce se numeşte ***Castingul Dracului***, un text ce nu aparţine niciunui scriitor de literatură dramatică cunoscut şi care, dacă nu s-a zămislit în totalitate în repetiţii, oricum s-a configurat în timpul acestora. Din câte am putut deduce, Erzsébet Sugó şi Andreea Radu au asistat la repetiţiile cu pricina, au notat ce a ieşit, iar apoi au redactat suportul dramaturgic al spectacolului.

Despre ce e vorba? Un copil pe nume Ördög Miklós Levente (*ördög* înseamnă *drac*) a participat cândva, demult, prin 1983, la faza comunală a Festivalului Naţional „Cântarea României". Era pregătit de o profesoară suplinitoare, pe nume Trendi Bözse, şi trebuia să spună nişte versuri omagiale, în completarea unui cântec încă şi mai omagial, interpretat de Trio „Raze de Soare Nemuritoare". Micul drăcuşor a început bine, dar a terminat prost, iar profesoara şi trioul au fost chemate la Securitate. Anii au trecut, a venit Revoluţia, Ördög Miklós Levente (acesta e, de altfel, şi numele real al actorului ce interpretează personajul cu pricina) a făcut un mariaj de succes cu Orsolya Tisztaházi, a devenit un prosper om de afaceri – adică un drac în lege –, aşa că îşi poate satisface orice capriciu. Are un fiu, pe micul Richi, care va împlini curând şapte ani. Micul Richi are de toate, aşa că e aproape imposibil să i se ofere un cadou care să îi placă. Tatălui i-a venit

Foto: Rab Zoltam

BOKOR Barna, MOLDOVÁN Orsolya, BEREKMÉRI Katalin

Foto: Rab Zoltam

năstruşnica idee de a-i dărui un spectacol, la elaborarea căruia poate lua parte oricine trece de castingul supervizat de profesoara de odinioară, de Xaba, coregraf cu diplomă judeţeană, şi de Şobolanul de gală (o nouă drăcie a domnului Őrdög). Richi are misiunea şi bucuria de a desemna câştigătorul concursului, dotat cu un premiu în valoare de 5000 de euro. Neimpozabili.

De aici se declanşează nebunia, de aici începe adevăratul joc, din acest moment vedem şi auzim pe scenă tot felul de năstruşnicii, de acum încolo râdem mai mult sau mai puţin sănătos, oricum profund neintelectual, câteodată în hohote, ba, uneori, chiar niţeluş cam prea gros. Participanţii la casting joacă două sau trei roluri, actorii, identificaţi uneori chiar cu numele lor proprii sau doar cu jumătate din ele, se dau vesel în spectacol, cântă (muzica e semnată de Vlaicu Golcea), dansează (coregrafia îi aparţine Andreei Gavriliu), acceptă să fie ridicoli, fac cam tot ceea ce le trece lor ori lui Radu Afrim prin minte şi însufleţesc spaţiul uitatului Cămin Cultural de odinioară (decoruri: Bartha József). E imposibil de rezumat harababura veselă de pe scenă, o harababură în a cărei dezordine controlată poţi regăsi câte ceva din dominantele tematice ori vizuale ale spectacolelor binecunoscutului regizor: animale uriaşe, bătrânei caraghioşi, fantome şi spirite (costume: Cristina Milea), combinaţii dintre real şi fantastic, elemente de cabaret, melodii de ieri, melodii de azi parodiate sau nu, totul încheiat cu o surpriză de proporţii. La finalul show-ului, tatăl nu se poate stăpâni: cântă şi el un cântec, el e preferatul micului Richi, aşa că banii rămân pe mai departe în familie.

Fireşte, nu dramaturgia spectacolului contează. Ci explozia de energie, de vitalitate, de talent a interpreţilor.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Tompa Miklós" – Castingul Dracului. **Un spectacol de Radu Afrim. Redactarea textului: Sugó Erszébet. Decorurile: Bartha József. Costumele: Cristina Milea. Muzica: Vlaicu Golcea. Video: Sebesi Sándor. Cu: Berekméri Katalin, Fülöp B. Erszébet, Bokor Barna, Csikl Hajnal, Galló Ernö, Gecse Ramóna, László Csaba, Meszesi Oszkár, Moldován Orsolya, Nagy Dorottya, Ördög Miklós Levente, Ruszuly Ervin, Lörincz Ágnés, Somody Hajnal, Szabadi Nóra, Gergely Botond, Nagy László. Data reprezentaţiei: 14 aprilie 2014.**

Carmen MIHALACHE

Un spectacol inconfortabil

Călin (povestea modernă), recenta premieră a Teatrului „Bacovia", nu este un spectacol obişnuit. Nu are la bază o piesă convenţională, un text vorbit, fiind un proiect teatral modern, constituit pe marginea a trei teme din tot atâtea surse de inspiraţie. Este vorba – reproduc din caietul-program – de tema sinuciderii şi a singurătăţii, tema iubirii, a zburătorului, tema timpului şi energia personajului. Cei doi dramaturgi ai acestei montări nonverbale sunt Hannah Wolf (SUA) şi Horia Suru, ei având ca punct de pornire şi de sprijin monodrama *Wunschkonzert* de Frantz Xaver Kroetz, poemul eminescian *Călin (file din poveste)* şi un scenariu al lui Hannah Wolf, intitulat *The clock ticks the water drips (Ceasul ticăie apa picură).*

Cam ciudat acest mix – aşa ai zice, cel puţin la prima vedere. Dar cum imaginaţia e liberă, orice devine posibil dacă e şi susţinut coerent într-un spectacol. Iar spectacolul semnat de Horia Suru este unul care transmite emoţie, având intensitate dramatică. După reuşita cu *We are Camera* de Fritz Kater, un bun spectacol de studio, tânărul regizor, care se afirmă acum în teatrul independent, revine la Bacău şi îi oferă din nou Elizei Noemi Judeu prilejul de a face un personaj memorabil, aşa cum ea realizase şi în spectacolul menţionat.

Protagonistă în *Călin (povestea modernă)*, actriţa se lasă topită în personaj, întrupându-l cu totală dedicaţie. Am urmărit-o cu atenţie în *Wunschkonzert (Muzică la cerere)*, pentru că o văzusem, acum câţiva ani, la o ediţie a FNT-ului, pe excelenta Anne Tismer în spectacolul lui Thomas Ostermeier, şi n-aş putea să spun că Eliza m-a dezamăgit. Pentru că are stofă de mare actriţă, una de factură specială. La care pasiunea extremă, arderea pentru teatru, pentru idealul în care crede cu devoţiune, sunt lucruri admirabile şi de netăgăduit. Teatrul e „scara ei spre inefabil", după cum mărturiseşte în caietul-program. Actriţa evoluează admirabil în spectacol, făcând o mulţime de mici treburi domestice (gesturi obişnuite, banale), cu meticulozitate şi precizie, ca un automat. Iar pe faţa ei se citeşte ceea ce i se întâmplă în suflet, năruirea de acolo. Ea este cea neiubită, o femeie înstrăinată, cumplit de singură, pe care niciun zburător n-o mai vizitează şi pe care Călin n-o mai găseşte pentru o nuntă ca-n poveşti. Nici timpul nu mai are îndurare pentru ea: golul interior creşte şi tot creşte, şi de aceea alege sinuciderea; e singura ei ieşire din infernul unei poveşti moderne. O poveste tragică, despre lipsa de comunicare şi de iubire, şi despre singurătatea fără leac. Iar vocea dramatică, plină de patos, a Mihaelei Runceanu, cu melodiile ei triste despre iubiri înşelate, pe care le ascultă eroina, potenţează drama.

Stranie în spectacol, având un premeditat aer (fumegos) de mister, este apariţia unui copil (pesemne băiatul fetei de împărat din poemul eminescian) care va cânta la orgă (melodia din filmul *Love story*), părând un mesager din alte lumi. El este interpretat de Călin Theodor Curucli, cu firesc şi o notă de candoare (e cam mult spus, totuşi, „cu participarea extraordinară" – aşa cum apare scris în caietul-program).

De altfel, o anumită tentă uşor preţioasă există în acest proiect scenic. Care nu e însă deloc banal, împrospătând afişul cam tern al Teatrului. Horia Suru încearcă să facă lucruri noi („caut atât riscul, muchia – cât şi limitele în toate spectacolele pe care le fac"), are idei, sensibilitate, chiar dacă, uneori, se simte că îşi doreşte cu orice preţ originalitatea, cum se poate observa din mixajul de texte făcut. Originalitate care nu prea vine când vrei tu neapărat, ca în *Muzică la cerere*.

În fine, aş mai spune că o astfel de montare se cerea amplasată într-un spaţiu mai intim, într-o sală studio sau pe scenă (unde erau, de altfel, nişte scaune), pentru apropierea/implicarea spectatorului.

Important este însă faptul că am văzut un spectacol (a cărui scenografie adecvată poartă semnătura Cristinei Ciobanu) viu, chiar dacă inconfortabil, care nu te poate lăsa indiferent; dimpotrivă, te tulbură, te nelinişteşte.

Teatrul Municipal „Bacovia" din Bacău – Călin (povestea modernă)**. Dramaturgia de Hannah Wolf şi Horia Suru. Regia: Horia Suru. Scenografia: Cristina Ciobanu. Cu: Eliza Noemi-Judeu şi participarea copilului Călin Theodor Curucli. Data premierei: 2 martie 2014.**

Eliza Noemi JUDEU

Mircea MORARIU

Textul învinge

Surprinzător de proaspătă, de vie, de amuzantă şi de actuală, ***Tache, Ianke şi Cadâr***, piesa lui Victor Ion Popa care a trecut falnică pragul celor 80 de ani deja scurşi de la scrierea ei (1933)... Şi care, fără doar şi poate, se va menţine astfel şi când i se va serba suta, de dorit cu un mare spectacol, cu o distribuţie de zile mari, cu actori care atunci să fie comparabili cu ceea ce au fost odinioară interpreţi precum Jules Cazaban, Ştefan Ciubotăraşu, Ion Finteşteanu, Marcel Anghelescu sau, mai aproape de noi, Radu Beligan, Gheorghe Dinică sau Marin Moraru.

Am redescoperit deliciile textului rămas de la Victor Ion Popa graţie unui spectacol înscenat la Teatrul de Nord din Satu Mare de către regizorul Andrei Mihalache. Un spectacol zămislit, cred, în primul rând, datorită marii încrederi pe care directorul de scenă – altminteri, pare-se îndrăgostit de literatura dramatică românească interbelică, la care revine adesea – o are în partitură. O partitură pe care a lăsat-o să se răsfeţe în voie. Mi se pare că tocmai plăcerea textului a fost principalul motiv ce l-a determinat pe Andrei Mihalache să revină la piesa lui Victor Ion Popa, şi nicidecum dorinţa de a oferi un punct de vedere nou asupra acesteia. Care punct de vedere, atunci când este prea autoritar, nu s-a dovedit întotdeauna chiar în favoarea acestor scrieri de patrimoniu.

Sigur că aş mai putea specula şi găsi şi alte motive ce justifică opţiunea. Mai cu seamă dacă iau în calcul detaliul că regizorul spectacolului îndeplineşte funcţia de director artistic al Secţiei române a Teatrului de Nord, aşa că are griji suplimentare.

Primul motiv ar fi faptul, deloc de nebăgat în seamă, că în cursul acestei stagiuni – poate că şi în stagiunea viitoare – clădirea Teatrului se află şi se va afla în reparaţie capitală, drept pentru care spectacolele se joacă în sala mult mai puţin atractivă şi infinit mai puţin primitoare a Casei de Cultură a Sindicatelor. Dincolo de inconvenientele tehnice inerente, de limitările repertoriale, e lucru dovedit că în astfel de perioade o parte dintre spectatorii chiar fideli îşi iau, justificat sau nu, un răgaz de la condiţia lor de spectatori. Textele din repertoriul de aur, verificat, al dramaturgiei româneşti şi universale, au puterea de a limita pierderile.

În al doilea rând, mă gândesc că poate a contat şi mesajul piesei. Acel apel la bună înţelegere între etnii, apel ce e oricând actual, dar care e încă şi mai presant într-o perioadă în care prin Teatrul de Nord, dar şi pe holurile şi prin birourile „forurilor tutelare“, bântuie un gând de secesiune.

În montarea de la Satu Mare există, totuşi, firave încercări de întinerire a partiturii. *Baba Safta* (Adriana Vaida) nu e deloc babă: poartă rochii cu volane şi e un fel de vampă în retragere. Şi ilustraţia muzicală, aleasă pesemne de regizor, depăşeşte cadrele culturale ale interbelicului.

Interpreţii rolurilor titulare nu au chiar vârsta cerută de autor, dar situaţia aceasta, dictată şi ea de motive obiective (ce, din păcate, nu sunt specifice doar Teatrului sătmărean), e compensată de devotamentul şi talentul celor ce s-au încumetat să îi joace pe cei trei negustori. Care nu sunt răi deloc. Radu Botar (*Tache*) mizează pe o anume sobrietate, compensată de explozii temperamentale bine găsite şi riguros gradate, Stelian Roşian e excelent în *Ianke*, iar încă tânărul Ionuţ

Radu BOTAR şi Stelian ROŞIAN

Dorina NEMEŞ şi Stelian ROŞIAN

Mateescu (*Cadâr*) mizează pe expresivitatea şi elasticitatea lui corporală autentică.

Se mai sare câteodată calul, se mai fac ocheade spectatorilor, se mai întinde uneori ca de gumilastic de unele replici ce ar putea avea conotaţii mai deocheate, se recurge şi la fasoleli inutile. Caracteristici de care nu scapă nici jocul lui Vasile Blaga, interpretul lui *Iţic*, în vreme ce Tibor Szekély, actorul distribuit în *Ştrul*, joacă un fel de domn Goe în prelungiri: gras, tălâmb, neterminat, veşnic cu o acadea la îndemână. O acadea ce pentru el valorează mai mult chiar decât farmecele Anei. Andrei Stan e interpretul corect, prezentabil, al tânărului *Ionel*, în vreme ce de la Dorina Nemeş aş fi dorit un plus de exuberanţă, dar şi de rigoare (amestecul e dificil, ştiu, dar necesar) în elaborarea personajului *Ana*.

Decorul, pare-se şi el gândit de regizor, e unul oarecare, la fel cum oarecare sunt şi costumele – şi ele fără autor revendicat. Cu siguranţă făcute din existent şi foarte puţin adaptate specificului unui timp anume. Unele, urâte de-a dreptul.

Teatrul de Nord din Satu Mare – Tache, Ianke şi Cadâr **de Victor Ion Popa. Regia artistică: Andrei Mihalache. Cu: Radu Botar, Stelian Roşian, Ionuţ Mateescu, Dorina Nemeş, Andrei Stan, Vasile Blaga, Tibor Szekély. Data premierei: 2 martie 2014.**

Carmen MIHALACHE

O viziune estetizantă

Un spaţiu auster, stilizat, epurat de elemente inutile. Mult alb, coloane, un impunător fronton grec, iar în fundal, albastru. Marea. E linişte, se aude doar ţârâitul cicladelor. Atmosfera respiră calm, seninătate. Deodată, în scenă apare un tânăr atlet, trăgând după el un ciocan. Se joacă cu el, îl roteşte, şi după aceea îl agită, ameninţător, vrând parcă să-l arunce peste un grup de personaje. E un semn rău prevestitor, anunţând tragedia ce va urma, dezastrul. Tânărul războinic este Hippolytos, fiul Amazoanei şi al regelui Theseus. E urmat de tineri, îmbrăcaţi în mantale albe. Şi tot albe sunt veşmintele Phaedrei şi ale însoţitoarelor ei. Alb de linţoliu, de jale. Regina tace, ceva o chinuie cumplit, e bolnavă de-o boală necunoscută. Însoţitoarele ei sunt îngrijorate, iar doica o imploră pe Phaedra să-şi deschidă sufletul. Când aceasta o va face, teribilul ei secret va ieşi la iveală. Vai, biata regină este victima unui sentiment nefiresc: e îndrăgostită pătimaş de fiul ei vitreg, frigidul, misoginul Hippolytos. Dar nu din voia ei, ci pentru că aşa a vrut vanitoasa zeiţă Aphrodita, care în felul acesta, indirect, se răzbună pe Hippolytos. Fiindcă el o sfidează şi îi este fidel rivalei sale, zeiţa-fecioară Artemis. Iar Aphrodita este deasupra tuturor zeilor: e cea mai temută – aşa ne spune Euripide.

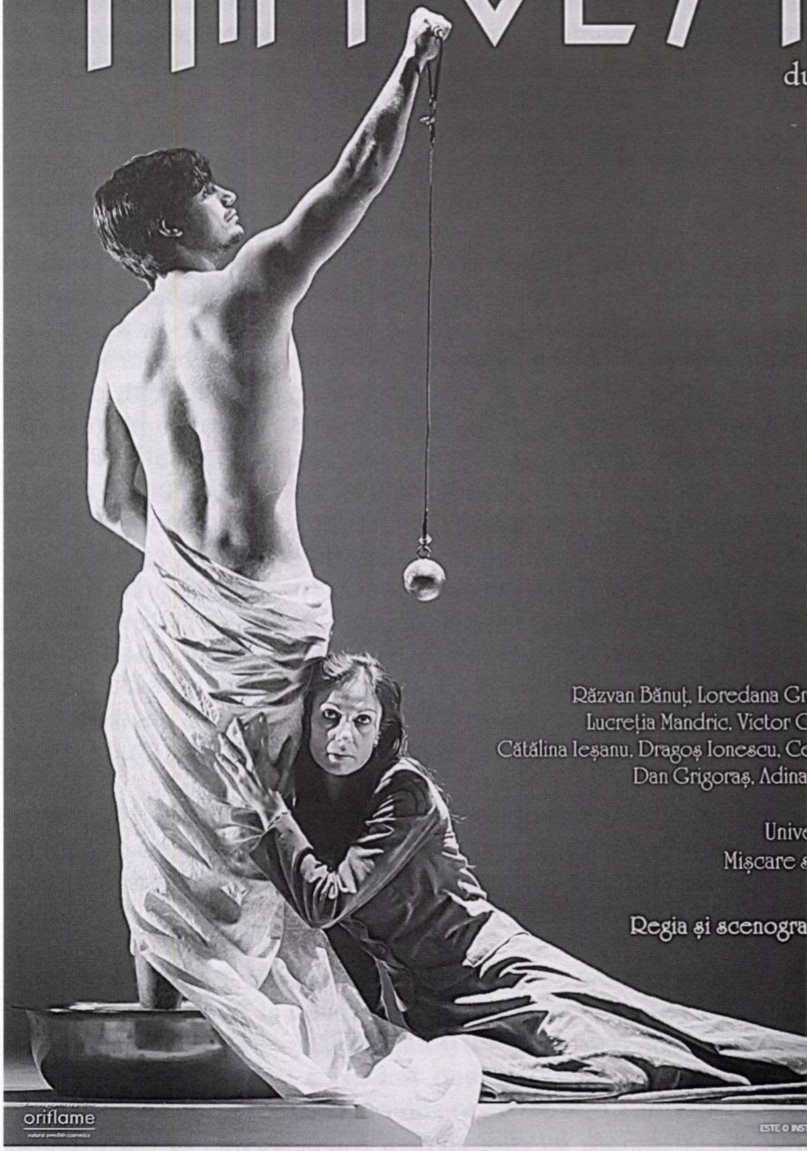
Şi aşa se vede şi în spectacolul lui Horaţiu Mihaiu, care pune în scenă, cu un maxim rafinament vizual, o versiune drastic comprimată a tragediei lui Euripide, ***Hippolytos***. Care îl copleşeşte prin măreţia ei, înmărmuritoare, impunând tăcerea. „*Hippolytos* sau despre tăcere" – astfel sună laconicele rânduri

Teatrul Tineretului
Piatra Neamț

stagiunea 2013-2014

HIPPOLYTOS

după Euripide



Cu:
Răzvan Bănuț, Loredana Grigoriu, Daniel Beșleagă,
Lucreția Mandric, Victor Giurescu, Ecaterina Hâțu,
Cătălina Ieșanu, Dragoș Ionescu, Cezar Antal, Rareș Pîrlog,
Dan Grigoraș, Adina Suciu, Corina Grigoraș

Univers sonor: Cezar Antal
Mișcare scenică: András Lóránt

Regia și scenografia: HORAȚIU MIHAIU

TEATRUL TINERETULUI
ESTE O INSTITUȚIE FINANȚATĂ DE CONSILIUL JUDEȚEAN NEAMȚ

din caietul-program, scrise de regizorul-scenograf. Horaţiu Mihaiu ne spune tragica poveste a unei iubiri vinovate – condamnată din faşă – într-o manieră elegantă, coregrafiată, având pentru asta preţioasa colaborare a lui András Lóránt pentru mişcarea scenică. Demersul său este unul estetizant, aseptic cumva. Tragedia a murit demult, catharsisul nu se mai produce în zilele noastre, într-un timp al demitizării, fragmentarismului, al derizoriului, epidermicului, deconstrucţiei şi aşa mai departe. Dar idealul frumuseţii rămâne: poate că ea, şi compasiunea, vor salva lumea. Sau poate asta e doar literatură, artă, un refugiu, la urma urmei.

Hippolytos este un spectacol frumos. Şi rece. Decorativ, cu o succesiune de tablouri, de cadre foarte plastice. E predominant vizual, şi de aceea trebuie văzut, lăsându-se cu greu transpus în cuvinte. În spectacol, imaginile vorbesc, actorii au partituri reduse la esenţial, chinul lor lăuntric şi toate frământările vorbind prin expresivitatea corporală, printr-o largă gamă de mişcări.

Phaedra, nefericita regină care-şi va pune capăt zilelor – alegând, cu demnitate şi curaj, dintr-o situaţie imposibilă, moartea salvatoare – e Loredana Grigoriu: o mască vie a durerii, a neputinţei de a se împotrivi răului, expresivă, concentrată, mistuită de patimă ca de un foc interior. *Hippolytos* este ceea ce trebuie să fie – adică un tip străin de pasiuni omeneşti: Răzvan Bănuţ. Îşi fac bine treaba, în codul stilistic al montării, Lucreţia Mandric (*Doica*), Daniel Beşleagă (*Theseus*), Ecaterina Hâţu (*Artemis*), Dragoş Ionescu, Cezar Antal, Rareş Pârlog, Dan Grigoraş (*însoţitorii lui Hippolytos*), Adina Suciu, Corina Grigoraş (*însoţitoarele Phaedrei*). Care însoţitori, perechi-perechi, de un ea şi un el, compun, la un moment dat, o scenă savuroasă, comică, în contrapunct cu tragedia. Se giugiulesc, iar ele îi hrănesc pe ei cu linguriţa, în timp ce se aud chirăieli şi cotcodăceli, ca dintr-o poiată cu păsări domestice. E lumea măruntă, obişnuită, banală, opusă celei a eroilor de mit, de legendă. Şi tot din registrul diurn face parte şi *Corifeul*, întruchipat de Victor Giurăscu. E un bărbat oarecare, îmbrăcat şleampăt, cu un costumaş cafeniu, cu o servietă şi gesturi de conţopist. Dacă am înţeles acest contrapunct ironic şi m-am amuzat la scenele respective, am rămas, în schimb, nedumerită de câteva mişcări de păpuşă mecanică ale *Aphroditei* (potrivită în rol – Cătălina Ieşanu, cu o sclipire vicleană a ochilor şi un zâmbet răutăcios lipit de chip). Pentru că mi s-au părut o gratuitate. Nu este oare ea zeiţa cea mai temută, chiar de zei, ei înşişi căzând pradă săgeţilor lui Eros? Aşadar, cine o poate manipula şi stăpâni pe cruda divinitate absolută?

Dar e bine să plecăm de la un spectacol cu întrebări. Chiar dacă *Hippolytos* este, în primul rând, o montare ce încântă privirea. Horaţiu Mihaiu nu se dezminte: el vede proporţii, volume, simetrii, are simţ plastic, arhitectural, *hybris*-ul său fiind iubirea pentru forme frumoase în sine.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ – Hippolytos**, după Euripide. Regia şi scenografia: Horaţiu Mihaiu. Mişcarea scenică: András Loránt. Universul sonor: Cezar Antal. Cu: Răzvan Bănuţ (*Hippolytos*), Loredana Grigoriu (*Phaedra*), Daniel Beşleagă (*Theseus*), Lucreţia Mandric (*Doica*), Victor Giurescu (*Corifeul*), Ecaterina Hâţu (*Artemis*), Cătălina Ieşanu (*Aphrodita*), Dragoş Ionescu, Cezar Antal (*Vestitorii*). Dragoş Ionescu, Cezar Antal, Rareş Pârlog, Dan Grigoraş (*Însoţitorii lui Hippolytos*), Adina Suciu, Corina Grigoraş (*Însoţitoarele Phaedrei*). Data reprezentaţiei: 15 martie 2014.**

Irina ZLOTEA

Stele ...din Bârlad

În miezul primăverii, Teatrul „V. I. Popa" din Bârlad şi-a înnoit repertoriul cu spectacolul ***Stele pe cerul dimineţii*** de Aleksandr Galin, aceasta fiind a doua colaborare cu regizorul şi actorul Cristian Gheorghe, după *Paparazzi sau Cronica unui răsărit de soare avortat* de Matei Vişniec.

Piesa *Stele pe cerul dimineţii* surprinde una dintre ipostazele societăţii sovietice din Moscova. În anul 1980, Rusia este aleasă gazdă a Olimpiadei de Vară şi, pentru că hoţii şi amărâţii Statului dăunează relaţiilor externe şi imaginii unei mari puteri, „cineva de sus" hotărăşte evacuarea din Moscova a tuturor celor care nu făceau onoare evenimentului. De aici, Aleksandr Galin aduce în prim-plan vieţile unor oameni expulzaţi din miezul existenţei, ascunşi de ochii lumii precum nişte eşecuri odioase: oameni care pot fi uitaţi pentru câteva zile sau cât este nevoie (aura din jurul personajelor aminteşte de cea din *Azilul de noapte* al lui Maxim Gorki), doar pentru ca „Statul" să îşi menajeze orgoliul şi ipocrizia. Trebuie să recunosc, proximitatea temporală cu Olimpiada de la Soci, văzută de Vladimir Putin drept un prilej bun pentru „a prezenta lumii o Rusie modernizată, deschisă şi cu forme variate", face ca alegerea acestui text să pară o sincronizare inspirată. Dar necesitatea marilor ţări de a face o impresie impecabilă se transmite de la o generaţie la alta, indiferent de contextul politic, aşa cum şi structurile sociale încă păstrează, chiar şi în democraţie, supape de evacuare ale celor puţini şi diferiţi de mulţime.

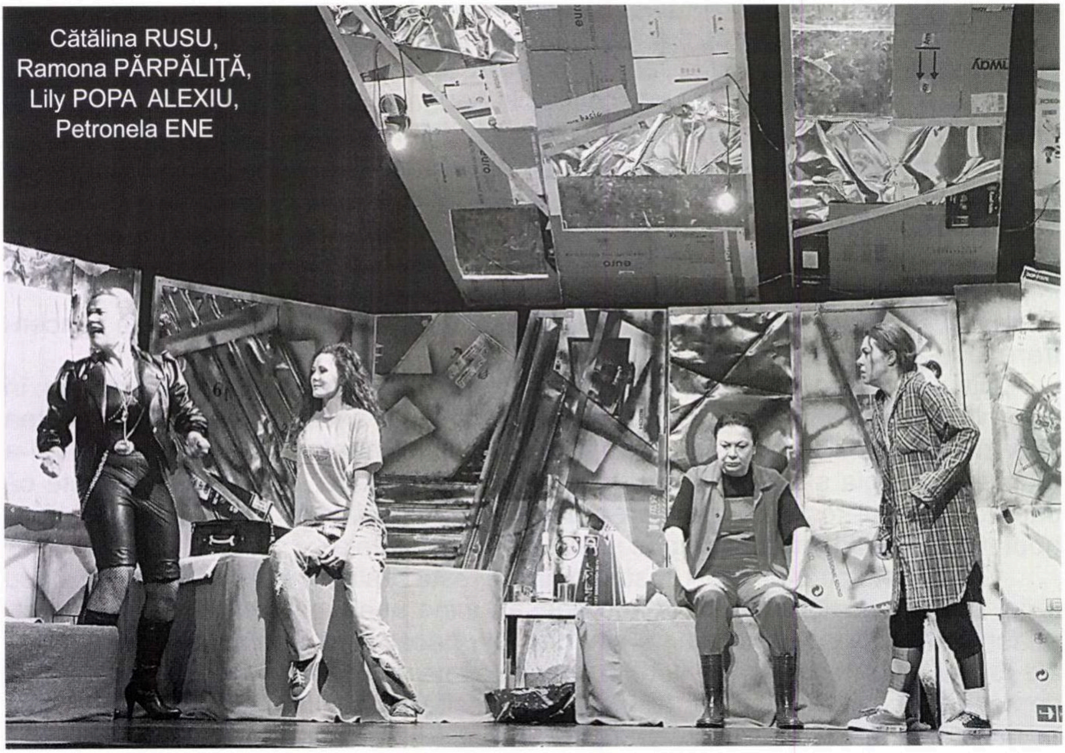
Regia, pe de altă parte, s-a arătat preocupată mai degrabă de personaje şi de poveştile lor, şi a renunţat la tabloul politizat propus de text, probabil pentru că aluzia la moralitatea societăţii moscovite din perioada roşie poate fi considerată de unii datată. Astfel, spectacolul este dedicat în primul rând actorilor, ale căror personaje sunt prelucrate cu mai multă atenţie decât mesajele articulate ale textului şi montării, anulând coerenţa unui răspuns la întrebarea: de ce ascultăm noi aceşti oameni trişti? Prin urmare, spectatorii fac cunoştinţă cu „olimpicele" Capitalei şi rămân să aştepte intrarea Flăcării Olimpice în oraş, de la distanţă, dintr-o magazie improvizată – un spaţiu de exil unde nu există confort, nici frumuseţe.

Puşi sub această lupă, actorii se găsesc în faţa unui test de talent şi concentrare, apelând la tot farmecul de care dispun.

Din distribuţie, Petronela Ene s-a apropiat cel mai mult de rezultatul maxim: în rolul alcoolicei *Anna*, a păstrat în jocul său acel umor amar al piesei şi umanitatea decăzută, dar plină de speranţă, a personajului. În întregul spectacol, actriţa şi-a menţinut energia şi şi-a controlat personajul, cu abilitate, prin poveste. Poate că ceea ce lipseşte este doar trasarea unei limite, din când în când, între emoţia şi noutatea Annei, pentru o imagine şi mai clară a acesteia.

Gazda fetelor, *Valentina* (fostă pompier), este realizată de Lily Popa Alexiu cu tărie, susţinând o fire rece, purtând adesea mina unei femei muncite, care întotdeauna a trebuit să se descurce singură. Din păcate, momentele de sensibilitate ale rolului, care cuceresc privitorul, sunt diminuate de relaţia rigidă cu ceilalţi colegi de scenă. Această încordare fură din complexitatea personajului şi nu îi permite actriţei să îşi atingă maximul de emoţie.

Lily POPA ALEXIU, Cătălina RUSU, Ramona PĂRPĂLIŢĂ, Petronela ENE



Cătălina RUSU,
Ramona PĂRPĂLIŢĂ,
Lily POPA ALEXIU,
Petronela ENE

Tânăra acrobată *Lora*, este jucată de Irina Grăjdeanu. În ciuda unui dramatism în atitudine, care se potriveşte de minune visătoarei Lora, Irina Grăjdeanu suspendă întregul său personaj: are prea puţină naturaleţe şi prea puţină credinţă în situaţia în care este implicată. Poate că unul dintre puţinele momente reuşite ale personajului său este discuţia la un pahar cu Anna, unde se simte relaxarea abordării, care sper – în timp – să se generalizeze la întreaga partitură. O altă problemă, ce s-ar putea să fie mai gravă decât celelalte – şi pe care nu o pot omite nici dacă mi-aş dori (poate pentru că m-a urmărit întreaga reprezentaţie...) –, este defectul de dicție, foarte evident, care îngreunează receptarea replicilor.

Alexandru Savu îl realizează cu atenţie şi sensibilitate pe *Aleksandr*, pacient internat la un spital de boli psihice şi fizician-poet. Deşi având un personaj straniu, cu o compoziţie în parte ridicolă, în parte fragilă, Alexandru Savu lucrează echilibrat cu visarea, îndrăgostirea, nebunia, neliniştea, inocenţa.

Maria este o tânără care îşi iroseşte vitalitatea şi dragostea din cauza singurătăţii, din cauza unei revolte născute din tinereţea ei prea grea. Prezenţa proaspătă a Ramonei Părpăliţă o face potrivită pentru acest rol, dar strădania prea evidentă de care dă dovadă îi sabotează tot efortul depus. În încercarea de a evidenţia cât mai bine revolta interioară a personajului, Ramona Părpăliţă apelează la prea multe gesturi mari, prea multă expresie corporală, care nu îi este confortabilă, pentru că nu este naturală. Maria nu este băieţoasă şi nu este agresivă, ci este rănită până în adâncul sufletului, iar acest lucru este intuit foarte bine în jocul său; trebuie doar să lase personajul să crească în propria piele.

George Sobolevschi este sincer şi corect în construirea personajului *Nikolai*, fiul Valentinei şi iubitul Mariei, redând ataşamentul acestuia faţă de tânăra Maşa, lipsa de fermitate în deciziile sale şi respectul nesigur faţă de mama sa.

O explozie de energie este apariţia *Klarei* – o femeie care se implică în afaceri periculoase. Cătălina Rusu propune, într-adevăr, un element-surpriză şi redă cu nonşalanţă vulgaritatea şi agresivitatea personajului său, de la care cu greu îţi poţi lua ochii, odată ce apare. Dar, tocmai pentru că animalitatea Klarei este atât de bine formulată, uneori spectatorul începe să aştepte de la această „golancă" şi un pic de umanitate.

Ca imagine generală, spectacolul încă se desfăşoară pe o constantă unică, cu puţine schimbări de ritm, fără prea mult dinamism – atât în curgerea acţiunii, cât şi în relaţiile dintre personaje –, ceea ce îl face să pară mai lung decât este. De asemenea, din intenţia de a sublinia suferinţa care apasă destinele respinşilor, întreaga montare este străbătută de un dramatism solemn, uneori având accente patetice. Cu timpul, poate când absenţa sau superficialitatea relaţiilor dintre partenerii de scenă vor fi transformate în legături încărcate cu încredere şi emoţie, acest tempo lent nu va mai fi observat şi întregul spectacol va câştiga sens.

Dintre opţiunile regizorale, cea a proiecţiilor nu pare cea mai inspirată: clipurile redate ca nişte comentarii despre personalitatea personajelor sunt de prisos, mai ales că această propunere se rezumă doar la câteva dintre ele.

Cu toate acestea, publicul a rezonat bine la sensibilitatea acestui text şi la efortul echipei. Cu timpul, lucrurile se vor aşeza şi, cu siguranţă, eventualele defecte se vor îndrepta, iar spectacolul va prinde avânt şi densitate.

Teatrul „V. I. Popa" din Bârlad – Stele pe cerul dimineţii **de Aleksandr Galin. Regia: Cristian Gheorghe. Scenografia: Sandu Maftei. Cu: Lily Popa Alexiu (*Valentina*), Petronela Ene (*Anna*), Irina Grăjdeanu (*Lora*), Ramona Părpăliţă (*Maria*), Cătălina Rusu (*Klara*), Alexandru Savu (*Aleksandr*), George Sobolevschi (*Nikolai*). Data reprezentaţiei: 22 martie 2014.**

Nicolae PRELIPCEANU

Zelda

Am văzut la Teatrul Foarte Mic, într-o duminică de martie, un spectacol despre care nu apar nicăieri reclame şi avertismente. Nu-i vorbă, este un spectacol destul de greu de înţeles pentru cei neinformaţi despre literatura americană a anilor de după Primul Război Mondial. În plus, este un spectacol greu pentru actriţa care s-a încumetat să-l interpreteze, timp de peste o oră şi jumătate.

Zelda este numele soţiei unui mare romancier american, contemporan şi prieten cu Hemingway: Francis Scott Fitzgerald, sau, mai pe înţelesul lumii, autorul romanelor *Marele Gatsby* şi *Blândeţea nopţii*. Povestea vieţii acestei femei neobişnuite este spusă de dramaturgul William Luce în câteva fragmente de amintiri şi deliruri ale personajului său, aflat într-o cameră de spital de nebuni. În realitate, Zelda Sayre Fitzgerald a iubit toată viaţa ei scurtă dansul şi a şi fost o dansatoare virtuoză, invitată la un moment dat de Opera din Napoli, dar oprită de soţul său să încheie acest contract. A fost o femeie care a sfidat normele burgheze, o nonconformistă a anilor nebuni de după 1920. Ar fi fost şi o romancieră de forţă, cum a crezut o clipă chiar editorul soţului său, dacă acesta din urmă nu ar fi împiedicat-o să-şi împlinească o vocaţie rămasă, până la urmă, discretă. A reuşit să termine şi să publice numai un singur roman – *Acordă-mi acest vals*, apărut de curând la Editura Humanitas - fiction în traducere românească –, un roman care se hrăneşte cumva din aceeaşi substanţă care a dat naştere perechii sale mult mai cunoscute: romanul lui F. Scott Fitzgerald, *Blândeţea nopţii*.

William Luce a numit-o, într-o transpunere cinematografică a piesei sale, *The last flapper*. Ultima… şi aici vine un termen greu de tradus în româneşte, echivalenţa banală fiind fetişcană, în realitate chiar acel tip de femeie dezinhibată, care încalcă dezinvoltă normele sociale prestabilite, bând, dansând când trebuie şi când nu trebuie, fără să ţină seama de cei din jur.

La Teatrul Foarte Mic, ***Zelda (The last flapper)*** a fost actriţa Ioana Pavelescu, ghidată de regizoarea Liana Ceterchi, într-un spectacol absolut fascinant, chiar dacă, aşa cum spuneam mai sus, destul de criptat pentru cei care nu sunt familiarizaţi cu familia F. Scott Fitzgerald. Închisă în salonul său de la un spital, Zelda încearcă să se debaraseze de obsesiile care îi macină psihicul, rememorând fulgerător întâmplări din propria sa viaţă, alături şi fără soţul său, mort în momentul acţiunii piesei. (F. Scott Fitzgerald a decedat în 1940, la 44 de ani, în urma unui infarct, ca efect al abuzului de alcool, iar momentul piesei este în anul 1948.) Liana Ceterchi a montat un Big Brother care anunţă, din când în când, câte o comandă ce trezeşte revolta femeii prizonieră în acest mic univers concentraţionar. Singură, asigurată că în după-amiaza aceea medicul, pe care-l invocă de câteva ori, nu va mai veni, Zelda găseşte şi risipeşte însemnări cu privire la boala sa (diagnosticul de schizofrenie a fost, se pare, greşit, adevărata ei boală fiind identificată mult după ce era prea târziu, una nedescoperită încă în 1948), apoi retrăieşte extrem de convingător şocurile electrice cu care era tratată, sau dansul, această pasiune a sa din viaţa liberă, dar şi amintirea primei întâlniri cu tânărul locotenent F. Scott Fitzgerald, căruia i-a trezit o dragoste fulgerătoare, în timp ce pe ea el n-a impresionat-o în acelaşi grad. Urmează fragmente din căsnicia lor agitată, scăldată în whisky şi scandaluri de proporţii. Se pare că în hotelul din Antibes unde au locuit o vreme, după succesul primului roman al lui Scott Fitzgerald, *Dincoace de Paradis*,

Ioana PAVELESCU

Foto: Steluța Popescu

se mai păstrează şi azi amintirea unor întâmplări provocate de comportamentul lor excentric; un amic al subsemnatului care a trecut pe-acolo anii trecuţi a dat mărturie…

Toate aceste momente sunt urmărite cu virtuozitate de interpreta română a *Zeldei*, Ioana Pavelescu reuşind performanţa de a ne ţine cu sufletul la gură tot timpul unui one woman show excepţional, alternând stările unei fiinţe bolnave cu scurtele şi rarele momente de luciditate şi cufundându-le şi pe acestea în incertitudine prin ceea ce urmează. Tehnica rupturilor în comportamentul uman este stăpânită şi înfăţişată cu multă măiestrie de către actriţă, încât spectatorul – presupun că şi acela neiniţiat în Fitzgeralzi – este ţinut tot timpul în priză, până la apoteoza finală, a morţii în incendiul care izbucneşte într-un spital unde saloanele sunt încuiate (ironia sorţii!) pentru protecţia pacienţilor.

Regia a avut şi ideea de a proiecta în final, pe peretele pe care până atunci se vedeau doar gratiile stilizate ale unei închisori mascate, care era un spital de boli nervoase, câteva dintre tablourile pe care Zelda Fitzgerald le-a pictat spre sfârşitul vieţii; tablouri care – nici ele, ca şi romanul său – nu au avut niciun succes atunci, dar care se vând astăzi, se pare, foarte bine. Ideea regiei este una generoasă cu personajul său: toate aceste întâmplări şi fragmente de viaţă şi halucinaţii din trecutul Zeldei sunt trăite cumva invers şi retrase în ea. Semnul că este aşa e gestul final de retragere a fiicei celor doi, băgată în mod brutal sub fustele mamei, ca-ntr-o întoarcere figurată la origini; ca şi cum, prin acest gest, Zelda ar retracta tot ce a trăit, tot ce a chinuit-o, în speranţa unei vieţi mai fericite. Tot astfel – ne spun regizoarea şi interpreta – se retrag în interiorul acesta zbuciumat de suferinţă şi neîmpliniri toate cele trăite cândva, frumoase sau dimpotrivă.

Un spectacol pe care nu-l poţi privi cu indiferenţă.

Autorul piesei, William Luce, este un specialist al pieselor cu un singur personaj şi despre personalităţi istorice şi culturale. Emily Dickinson, Charlotte Brontë, John Barrymore, Lillian Hellman, Karen Blixen (văzută cu ochii lui Isak Dinesen) sunt alte personalităţi, din diferite epoci, cărora Luce le-a dedicat piese sau scenarii, toate succese din cariera lui foarte lungă (scriitorul american s-a născut în 1931). Şi, nu în ultimul rând, William Luce este autorul unui *Portret al lui William Shakespeare*.

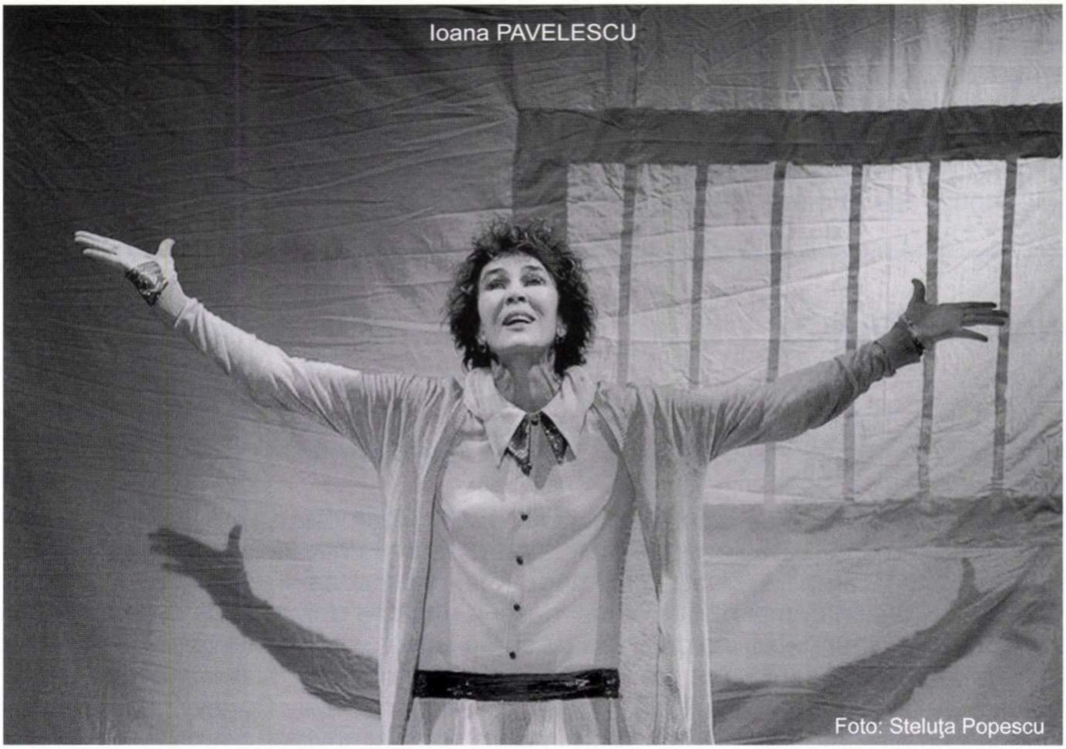
Teatrul Foarte Mic – Zelda (The last flapper) **de William Luce. Regia: Liana Ceterchi. Costumele: Maria Marinescu. Cu: Ioana Pavelescu. Data reprezentaţiei: 9 martie 2014.**

Oana MEDREA

Ascensiunea şi declinul Zeldei Fitzgerald

Povestea faimoasei Zelda Fitzgerald, concentrată în textul lui William Luce intitulat ***The Last Flapper***, a ajuns pentru prima dată pe o scenă din România la Teatrul Mic, după ce a depăşit faza de „laborator". O producţie a „Teatrului Pentru Puţini", spectacolul ***Zelda*** este rezultatul întâlnirii dintre două artiste: Liana Ceterchi în calitate de regizor şi traducător, şi actriţa Ioana Pavelescu.

Inspirându-se din notele autobiografice ale Zeldei Sayre Fitzgerald, William Luce o transformă în personajul care îşi rememorează strălucirea şi declinul, în



ultimele ore ale vieţii sale, în camera ospiciului unde şi-a petrecut ultimii 15 ani ai vieţii. Povestea este cu atât mai fascinantă, cu cât urmăreşte destinul unei fiinţe care a trăit cu adevărat: Zelda Fitzgerald a fost un star al epocii sale, o artistă plurivalentă, o femeie care s-a hrănit cu adoraţia pentru soţul ei, dar şi o scriitoare neîmplinită; avataruri care culminează cu statutul de *flapper* – titlu „onorific" ce desemna în anii '20 generaţia tinerelor îndrăgostite de viaţă. Dispariţia Zeldei are o dimensiune aproape tragică, pe care o scoate la lumină şi autorul piesei. Zelda Fitzgerald a fost chintesenţa *flapper*-ului şi *ultimul flapper*.

Actriţa Ioana Pavelescu şi-a asumat curajul de a plonja în abisul unui personaj complex, cu atât mai greu de a fi decelat, cu cât a existat în realitate. Reuşeşte să capteze excentricitatea personajului, care transpare dincolo de nebunia patologică, oscilând între două registre dificil de controlat. În acest vârtej autobiografic al personajului, actriţa are de traversat pe repede-înainte rolurile şi ipostazele fascinante care au consacrat-o pe Zelda – măşti pe care şi le-a suprapus la infinit, în încercarea „de a nu uita de sine", până când a ajuns să rătăcească schizoid între proiecţiile celei care a fost odată.

Fundalul alb al celulei de ospiciu şi câteva obiecte – singurele la care Zelda mai poate reacţiona lucid, într-un prezent al confesiunii – configurează scenografic universul fărâmiţat al personajului, în viziunea Lianei Ceterchi: o măsuţă-scaun, câteva taburete, un scaun pliant şi mici obiecte de recuzită, cu ajutorul cărora actriţa personifică sau sugerează momente şi personaje-cheie ale existenţei Zeldei; iar din când în când, o perdea albă semitransparentă, pe care actriţa o foloseşte pe post de cortină, separă timpurile, vârstele şi amintirile personajului.

Spectacolul găzduit de Teatrul Mic are, aşadar, câteva atuuri: (re)descoperirea unei actriţe care demonstrează o extraordinară disponibilitate expresivă, care dinamitează confortul celor care cred că pot rămâne detaşaţi de povestea Zeldei – o poveste care evocă farmecul unei epoci fascinante, cu jazz-ul, literatura, petrecerile şi eleganţa ei, şi care oferă, totodată, satisfacţia de a fi martorul traseului riscant către descoperirea unui personaj ce a trăit cu adevărat şi care ni se dezvăluie, nouă, celor de azi, în toată nuditatea trăirilor sale.

Natalia STANCU

Quartet cu aşi de cursă lungă

Întâmplarea face că am văzut filmul *Quartet*, după piesa lui Ronald Harwood (din 2012), cu doar vreo zece zile înainte de premiera de la noi. Am fost interesată (urmărind realizarea lui Dustin Hoffman – ca regizor) să îl redescopăr pe Tom Courtenay (grizonat, mai distins şi mai destins decât în anii lui *Free Cinema*, când transpunea „singurătatea alergătorului de cursă lungă", sau de mai târziu, când intra în hainele „Cabinierului"). Am fost bucuroasă să o admir pe mult mai activa Dame Maggie Smith, repetat „oscarizată"; ori să îi descopăr pe Billy Conolly şi pe Pauline Collins – cu toţii, într-o formă demnă de „cariera" lor. Cât priveşte drama dulce-amară a lui Harwood – aceasta mi s-a părut foarte oarecare. Departe de acuitatea problematică şi tensiunea ideatică atât de puternice şi provocatoare din *De partea cui eşti?* (jucată la Naţional prin 1997); departe de ardenta dezbatere privind „pactul cu diavolul" făcut de cei care au „lucrat", creat şi cules lauri în Germania, în perioada nazistă (*Taking sides*, cum se numea în original opera lui Harwood, pornea de la „cazul" marelui dirijor Wilhelm Furtwängler). Iar aceasta nu era singura comparaţie defavorabilă ce îmi venea în minte. Căci azilul „mai cu ştaif" pentru bătrânii artişti, complexele sărăciei, orgoliile rănite, susceptibilităţile unei „foste glorii", ca şi imaginile ravagiilor bătrâneţii şi bolii, îmi aminteau de mult mai substanţialul şi emoţionantul *Aşteptând la arlechin* (pus în scenă tot la Naţional, de Ion Cojar).

Ce surprize puteam aştepta prin ***Quartet*** – adică prima producţie proprie de la „Teatrelli", sala multifuncţională inaugurată de „CreArt" din Piaţa Lahovari (clădirea frumos restaurată a Centrului de Creaţie, Artă şi Tradiţie al Municipiului Bucureşti)? Cum puteau face o piesă mai bună – mă întrebam, cu un anume scepticism – din acea poveste fără mari profunzimi şi subtilităţi? Cum puteau ei „concura", de pe scena micuţă, cu impresia lăsată de interioarele elegante din film (locaţia turnajului fiind Hedson House din Taplow, o reşedinţă acum în stil georgian, cu prime fundaţii din secolul XI)? Cum puteau ei complini farmecul scenelor din parc şi din pădure, adică al exterioarelor (ca şi al interioarelor), atât de prielnice instalării de stări ambigue, de atmosferă „englezească" şi, totodată... „cehoviană"? Şi ce ar mai fi putut propune actorii noştri, peste ofertele vedetelor internaţionale mai sus amintite?

Ei bine, rezervele mele nu s-au confirmat. Dimpotrivă! Maxima surpriză: lectura regizorului Dan Tudor şi accentul pus de el, printr-un decupaj inteligent, pe relaţia viaţă–artă (fiecare cu limitele sale!), făceau scrierea lui Harwood mai interesantă.

Foto: Simion Buia

Florina CERCEL și Adela MĂRCULESCU

Costel CONSTANTIN, Adela MĂRCULESCU şi Damian CRÂŞMARU

Foto: Simion Buia

Conştienţi că vor evolua doar sub câteva reflectoare şi într-un decor minimal, interpreţii au ştiut că greul cade pe ei. Şi iată-ne trăind, în direct – ca pentru prima oară! –, magia teatrului în forma lui mai pură, mai simplă, mai străină de artificii şi soluţii de sincretism ieftin. Iată-ne cuceriţi de forţa *prezenţei* actorilor evoluând *în direct*, sub ochii noştri. Iată-ne receptând compoziţii, situaţii, confruntări şi asistând la evocări şi mărturisiri, reţinând replici – aşa cum numai ei au ştiut să le marcheze cu sensul cel mai adânc. Cu farmec trist, cu umor, cu un dramatism sobru. Iată-i transfigurând cu măiestrie jocul orgoliilor, căderea măştilor, nevoia de împăcare cu propriul destin. Iată-i în căutarea timpului pierdut sau trăit, iată-i evocând, iar şi iar, performanţe aproape uitate de ceilalţi – pentru ei, justificări ale existenţei...

Frumuseţe, gingăşie, farmec şi căldură... Adela Mărculescu este o *Cissy* numai zâmbet şi lumină. Actriţa se învesteşte cu vervă scenică, într-o eroină degajând bune intenţii şi generozitate, o exagerată, disperată dorinţă de a se implica, de a fi utilă, de a media în relaţii conflictuale. Din păcate, Cissy poate deveni şi excentrică: e marcată de o boală care-i provoacă goluri de memorie, halucinaţii, care o face să amestece timpuri şi locuri. Marea reuşită a Adelei Mărculescu în acest rol de compoziţie este aceea de a da acestei eroine, nelipsită de repetate ciudăţenii, un maximum de coerenţă şi credibilitate; ceea ce implică o fină stăpânire şi modulare a tranziţiilor.

Florina Cercel este în *Quartet* o adevărată „zeiţă detronată". *Jean Horton* e cea mai puţin veleitară dintre oaspeţii casei de retragere pentru artişti. A fost cu adevărat o mare soprană internaţională, o Gilda (*Rigoletto*) unică. Pierderea vocii, survenită în urma unei operaţii şi tăinuită cu grijă, multă vreme, a lovit-o ca un trăsnet. Averea ultimului ei soţ s-a dovedit falimentată, iluzorie. Copiii şi-au luat zborul în alte zări. Şi iat-o, săracă şi singură... Actriţa sugerează discret complexele eroinei, impresionând în momentele de confesiune şi recunoaştere a greşelilor.

Reginald Page – tenor renumit, cândva soţ al lui Jean, înşelat şi părăsit de aceasta, în chip absurd, „peste noapte" – este jucat la „Teatrelli" de către Costel Constantin. Dincolo de sobrietatea şi izolarea vag distantă, dincolo de propensiile culturale şi speculative ale eroului, actorul insistă pe suferinţa ascunsă şi pe rana ce se redeschide, atunci când Jean reapare în viaţa lui. Şi tot lui îi revine relevarea supratemei estetice (mai interesantă: a dramei). În plus. ofuscările copilăreşti, ca şi tabieturile înrăite ale fostului „duce de Mantua", aduc un plus de culoare...

Încântătoare este şi reîntâlnirea cu Damian Crâşmaru. Cântăreţul pe care-l joacă peripatetizează continuu, oscilând amuzant între tonul afabil, bârfe şi mici răutăţi, între modestie şi accese de orgoliu (a fost comparat cu Tito Gobi!). Ceea ce-l individualizează, însă, pe *Wilfred Bond* este mărturisirea şi verbalizarea insistentă a apetiturilor sexuale. O obsesie de mai mare hazul, ce pare mai degrabă amintire, automatism, reminiscenţă din perioada de autentică vitalitate! Damian Crâşmaru împrumută personajului silueta sa dreaptă şi zveltă, o ţinută deosebit de elegantă. Şi, mai ales, mărcile stilului său dintotdeauna fermecător: un amestec de scepticism, ironie când fină, insinuantă, când tăioasă, plus o undă de „răsfăţ", orchestrată cu schimbări bruşte de atitudine şi dispoziţie.

Am dorit să scriu despre *Quartet*, stimulată mai ales de sugestiile scenei finale. Un deznodământ în care – cum am mai spus – Dan Tudor şi „careul de aşi" reverberează şi duc mai departe, în chip neaşteptat, relaţia dintre artă şi viaţă.

E vorba de scena în care cei patru cântăreţi ar trebui să refacă, public, un fragment din *Rigoletto*. Eroii sunt conştienţi, însă, că i-a lăsat vocea, memoria, puterea de concentrare, „suflul". Vor, totuşi, să participe la „Gala Verdi" – în scopuri de caritate, desigur. Dar şi pentru a aminti că ei există, încă. Şi, mai ales, pentru a aminti *cum a fost*. Şi atunci (deţin o înregistrare excepţională a performanţei de altădată), ei recurg la „playback". „Să ne imaginăm" – ne propun ei – „că timpul nu a făcut ravagii. Să ne imaginăm că ceea ce auziţi este *live*. Să ne imaginăm..."

Urmărindu-i pe interpreţii de la „Teatrelli", nu avem nevoie de niciun efort de închipuire. Interpreţii români *sunt*, în ciuda vârstei (peste 70, ba într-un caz, peste 90 de ani!) formidabili!

Trăim cu uimire spectacolul vitalităţii lor fizice şi spirituale, al disponibilităţilor lor psihice şi artistice. Trăim cu uimire magia artei lor, potenţată de misterul teatrului!

„CreArt", „Teatrelli" – Quartet **de Ronald Harwood. Regia: Dan Tudor. Scenografia şi costumele: Corina Grămoşteanu. Muzica originală: Vlaicu Golcea. Cu: Adela Mărculescu (*Cecily (Cissy)* Robson), Costel Constantin (*Reginald Page*), Damian Crâşmaru (*Wilfred Bond*) şi Florina Cercel (*Jean Horton*). Data premierei: 2 martie 2014.**

Oana MEDREA

Leonce şi... Valerio

După o amânare generată de puseul hibernal de la sfârşitul lunii ianuarie, pe 1 februarie a avut loc, la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, premiera oficială, intens promovată, a spectacolului ***Leonce şi Lena***, în regia lui Vlad Cristache. Producţia face parte din programul „Clasic vs. Contemporan", ce se regăseşte în Proiectul de Management al noului manager al instituţiei, Lucian Sabados. În spectacolul realizat de Vlad Cristache, transpunerea propriu-zisă în contemporaneitate a constat într-o operaţiune de „epurare" şi comprimare a spaţiului – susţinută, într-o anumită măsură, şi de configuraţia textului original –, dar şi în micşorarea numărului de personaje. Opţiunile lui Vlad Cristache nu contrazic în mod flagrant textul original, şi nici nu îl zdruncină din temelii. Büchner însuşi şi-a scris piesa ca pe un pamflet aproape postmodern, graţie efectului uluitor obţinut prin alăturarea contrastantă dintre recuzita romantismului (săli mari, ţinute elegante, noaptea şi lună plină) şi replicile ascuţit-satirice ale lui Leonce şi Valerio (bufonul în devenire şi bufonul profesionist).

În spectacolul realizat de Vlad Cristache la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, Regatul Popo, imaginat de Büchner ca un tărâm atemporal al plictiselii, este transpus de Vlad Cristache într-o contemporaneitate mai elastică. Regizorul a comprimat piesa lui Büchner la resorturile *necesităţii* dramatice, operând câteva modificări de ordin „economic", prin care au fost eliminate câteva dintre personajele de coloratură (Învăţătorul, Predicatorul Curţii, Valeţii şi Ţăranii), împreună cu personajul colectiv ornamental reprezentat de Curteni şi Doamne de onoare, dar şi spaţiile de extracţie romantică imaginate de Büchner, precum sala bogat împodobită sau grădina. Celelalte spaţii au fost tratate în cheie parodică de scenograful Vladimir Turturică, ce a păstrat din hanul unde poposesc cele două cupluri comice – Leonce–Valerio şi Lena–Guvernanta – doar sugestia: patru litere roşii, risipite pe patru oi butaforice (la propriu!), indicând „OPEN", adică „deschis". În cheie poetico-pragmatică, grădina şi câmpul deschis, imaginate de Büchner ca spaţii ale acţiunii, au fost sintetizate scenografic într-o mare roşie, de burete rupt în bucăţi de formă neregulată, care domină scena pe toată durata spectacolului. Este o soluţie care relativizează spaţiul de desfăşurare a acţiunii, transformându-l în generic-natural, fiind totodată o soluţie care conciliază, la nivel simbolic, imaginea opulenţei kitsch a Regatului Popo (sugerată şi de telefonul uriaş pe care Consilierii îl aduc pe scenă, cu mari eforturi, pentru a asigura „comunicarea" dintre Leonce şi Rege) şi universul bizar, artificial, al plictiselii de lux în care se lăfăie Leonce, pentru a se zbate apoi să iasă la suprafaţă. Mişcarea actorilor prin acest „covor de flori" produce un subtil efect comic, de trambulină sau obstacol.

Binomul *Leonce–Valerio* este unul esenţial în spectacol. Constantin Cojocaru şi Ionuţ Vişan comunică excelent, îşi transmit reciproc energie ludică, iar plăcerea lor de a juca este molipsitoare. Constantin Cojocaru este un bufon îmbrăcat în haine de adolescent (cu tenişi, pantaloni coloraţi şi tricou cu imprimeu strident), un înţelept fără vârstă, un hoinar plin de poftă de viaţă, care reuşeşte prin mijloacele expresivităţii sale bogate să toarne puţin din combustibilul ce îl animă în sufletul şi mintea dezorientate ale lui Leonce. Actorul impresionează prin resursele sale inepuizabile şi pare a fi – aşa cum îl caracterizează Leonce pe Valerio – „fără tată, fără mamă, născut din împreunarea unor cuvinte": îşi conţine replicile de parcă le-ar fi compus el însuşi şi se dovedeşte a fi un *entertainer* în cel mai nobil sens al termenului. Ionuţ Vişan îşi secundează partenerul cu entuziasm şi se lasă atras în caruselul pe care i-l propune Constantin Cojocaru, stimulându-l, la rândul său. Susţine admirabil partitura foarte solicitantă a lui Leonce, înţelegând şi asumându-şi spiritul de angoasă romantică transmis de Büchner, dozând cu precizie inflexiunile de melancolie şi sarcasm în rostirea monologurilor uluitoare ale personajului său.

Pentru personajul *Guvernantei* (Ramona Gîngă), regizorul a propus un amestec comic-grotesc de femeie fatală şi fumătoare înrăită, care îşi plimbă plodul în cărucior, secondând-o plictisită şi certând-o cu voce tabagic-lătrătoare pe inocenta şi visătoarea ei stăpână, Lena. Corina Georgiana Borş (în rolul *Lenei*) îşi pune în joc resursele de candoare, reuşind să construiască un personaj nostim. Suita regală a fost condensată în rolurile Consilierilor şi al Maestrului de ceremonii, construiţi ca nişte indivizi ciudaţi, cu alură de mafioţi fără discernământ. În rolul *Regelui de Popo*, Vladimir Terente, înalt şi chipeş, creionează un conducător aiurit şi blazat, care îşi poartă coroana doar ca pe un simplu accesoriu, pe care îl culege de pe manechin împreună cu celelalte haine, fiind incapabil de a-şi guverna măcar propria minte.

Spectacolul are un mare plus în muzica interpretată live de compozitorul Cornel Cristei încă dinainte de începerea spectacolului, funcţionând ca o binevenită introducere a spectatorilor în atmosfera poveştii şi glisând de la sonorităţi duioase, asortate cu revolta lui Leonce, la pasaje antrenante, care se coagulează în teme specifice personajelor. Elementul muzical conferă ritmicitate şi vibraţie acestui mecanism, care, deşi imperfect, se conturează ca un spectacol plăcut şi proaspăt, ce bucură – mai ales – prin energia mesajului ce pluteşte în aer la finalul poveştii: acela că iubirea are forţa de a repune în mişcare o lume inertă şi monotonă.

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila – Leonce şi Lena **de Georg Büchner. Regia: Vlad Cristache. Decorul şi costumele: Vladimir Turturică. Asistent al directorului de scenă: Septimiu Stoica. Muzica live: Cornel Cristei. Regizor tehnic: Mihail Ardeleanu. Luminile: Aurel Cosma. Sonorizarea: Marian Ecmegian. Cu: Ionuţ Vişan, Corina Borş, Ramona Gîngă, Valentin Terente, Narcisa Novac, Marcel Turcoianu, Adrian Ştefan, Dan Moldoveanu, Costică Burlacu, Ionel Spălatu, Mihail Ardeleanu. Data premierei: 1 februarie 2014.**

Constantin COJOCARU şi Ionuţ VIŞAN

Nicolae PRELIPCEANU

Noaptea se numără bobocii?

Proiectul „Laboratorul de noapte“ a fost lansat acum doi ani, dacă nu mă înşel. Este vorba de o sală mică din clădirea principală a Teatrului „Bulandra“, de la „Izvor“, în care să se poată exersa tineri regizori, actori, scenografi, în speranţa descoperirii lor de către cei ce i-ar putea introduce în lumea veritabililor profesionişti. Acolo ai şansa, ca spectator, să întâlneşti nume necunoscute, tineri care uneori promit şi pe care îi vei vedea, peste un timp, pe scenele mari.

Dumnezeu iubeşte, piesa care a stat la baza spectacolului omonim, o are ca autoare pe Zlata Demina, o rusoaică atentă la problemele sociale ale vremii în care trăieşte. Povestea este destul de trenantă, astfel încât munca regizorului şi a actorilor s-a îndreptat mai ales spre interpretare/mişcare, încercând să suplinească lipsa unui conflict prea clar, a unei linii dramatice ascendente sau descendente. Ne aflăm în faţa a două paturi de spital, puse cap la cap, în care se înghesuie patru femei care aşteaptă să nască, fiind vorba despre o maternitate. Neglijate, neîngrijite, ba şi bruftuluite de personalul reprezentat printr-un singur asistent (un bariton care-şi exersează talentul muzical), femeile reuşesc să învingă singure greutăţile unui spital cu personalul plecat – căci e Paştele –, un fel de lume caracteristică pentru Estul postcomunist.

Avem de-a face cu trei femei de condiţie modestă, dintre care o fetişcană de cincisprezece ani, sosită pentru un avort târziu, şi una mai doamnă, care le şi povesteşte, uluindu-le, dar şi revoltând-o pe cea mai revoluţionară şi mai nefericită, de călătoria ei în India, ca să facă baie în nu ştiu ce râu fertilizator. Avem o prelungire a luptei de clasă, nedeclarată, dar evidentă, căci de câte ori Olga iese afară sau îşi primeşte tânărul soţ, cea mai nefericită dintre ele, Lena, o bodogăneşte, observând diferenţa între ea, femeie săracă, şi aceasta. Fetişcana e o mică stupidă din zilele noastre, tip uman pe care-l întâlneşti şi pe la televiziunile autohtone de prost gust, dar interpreta nu a convins, fiind inegală şi neurmând o linie foarte clară. *Olga*, doamna, este un nume cunoscut (singurul, de altfel): Ana Ioana Macaria, o actriţă matură, care-şi controlează foarte bine mijloacele şi îşi joacă rolul cu dezinvoltură, el fiind unul relativ uşor faţă de altele (cum ar fi cel din *Lear*, versiunea întâi a lui Andrei Şerban). Surpriza serii se numeşte, în opinia subsemnatului, Ilinca Hărnuţ, în rolul *Lena*, femeia care naşte a cincea oară, deşi este săracă şi abia poate să-i crească pe ceilalţi copii. Ea este personajul activ: aranjează ce se poate aranja în vraiştea din spital. Ea o vorbeşte de rău – pe la spate – pe Olga, observând diferenţa dintre aceasta şi ele; căci nici celelalte – Galea, o femeie ultrareligioasă, de la care vine şi titlul original al piesei, sau fetişcana Rita – nu sunt mult mai bogate decât ea. Este un fel de coagulant, sau încearcă să fie unul, împotriva Olgăi, care le priveşte cu oarecare condescendenţă, lăsându-le şi resturi de mâncare, atunci când ei nu-i mai trebuie. Totul se petrece într-o atmosferă îngălată: Lena este şleampătă şi amărâtă, dar nu se dă bătută; îşi povesteşte cu multă dezinvoltură viaţa nefericită alături de un concubin care se îmbată şi o bate, trăind pe spinarea ei. Piesa nu m-ar fi convins dacă n-ar fi fost această interpretă excelentă a rolului Lena.

Din toată lista celor care au colaborat la acest spectacol numai două nume sunt cunoscute: Ana Ioana Macaria şi Alexandru Darie, autorul luminilor. Pentru un

Ilinca HĂRNUŢ şi Ana Ioana MACARIA

Oana POPESCU, Ilinca HĂRNUŢ şi Cătălina BĂLĂLĂU spectator care se duce să vadă un anume actor sau o anume actriţă, desigur, un asemenea spectacol nu prezintă vreo atracţie, dar pentru cel care se bucură la fiecare descoperire a unui nou talent, el este revelator, prin prezenţa – repet – a Ilincăi Hărnuţ, un talent care sper că nu se va pierde, ca atâtea altele. Ea a însufleţit această atmosferă, altfel greu de acceptat, montarea fiind şi vag naturalistă; ca să nu mai vorbesc de locurile comune despre naşterea şi rolul copiilor, pe care femeile şi le repetă peste tot – şi-n tramvai, şi-n spital pesemne – şi pe care autoarea rusă le-a colecţionat cu atenţie, pentru a ni le turna în cap, nouă, spectatorilor.

Teatrul „Bulandra", „Laboratorul de noapte" – Dumnezeu iubeşte **de Zlata Demina. Traducerea: Elvira Rîmbu. Cu: Ana Ioana Macaria (*Olga*), Ilinca Hărnuţ (*Lena*), Cătălina Bălălău (*Rita*), Oana Popescu (*Galea*), Filip Panait (*Asistentul*). Regia: Ioana Petre. Decorul: Vlad Turturică. Costumele: Doina Pop. Light design: Alexandru Darie. Mişcarea scenică: Mihaela Culda. Data premierei: 6 februarie 2014.**

Mircea MORARIU

Iubirea e un lucru foarte mare

Una dintre cele mai simpatice piese ale regretatului Dumitru Solomon se cheamă *Zăpezile de altădată.* Scrisă cândva, prin anii '70, piesa e povestea unei fete şi a unui băiat ce se întâlnesc undeva, întâmplător, se îndrăgostesc la nebunie unul de celălalt, se căsătoresc, beneficiază de atenţia binevoitoare a socrilor şi părinţilor din dotare, şi sfârşesc prin a se plictisi la nebunie unul de celălalt. Piesa s-a jucat mult, cu remarcabil succes, în numeroase teatre din ţară, aşa că am văzut-o adesea, în nenumărate versiuni scenice. Regizorul Mircea Cornişteanu este un fan al ei: a montat-o cu consecvenţă, chiar şi după 1989 – cel mai recent, la Teatrul de Comedie din Bucureşti.

Flori, fete, filme sau băieţi, piesă scrisă de Cornel Mimi Brănescu după anul 2000, spune, cu un limbaj ceva mai *cool* – adică niţeluş mai decoltat, dar nu foarte tare –, cam aceeaşi poveste. Numai că, de data asta e vorba despre două cupluri. Care şi ele se fac şi ajung să se desfacă din motive la fel de explicabile şi de inexplicabile deopotrivă. Că doar, o ştim de la Ion Băieşu, *Iubirea e un lucru foarte mare.*

Precum scrierea predecesorului său, şi cea datorată lui Mimi Brănescu e una ce se joacă mult. E drept, nu şi-a găsit încă regizorul dornic să o tot repună în scenă. Explicaţiile succesului nu sunt greu de găsit: *Flori, fete, filme sau băieţi* oferă patru roluri generoase, pentru patru actori tineri. Roluri la fel de „grase", necauzatoare de gelozii profesionale. Povestea e simplă, sensurile ei sunt *la vedere,* defel greu de descifrat. Textul are umor. Se montează relativ uşor; se poate chiar ca montarea să fie una *expeditivă.*

Invitată să o înscenze la Sala Studio a Teatrului Clasic „Ioan Slavici" din Arad, tânără regizoare Antonella Cornici a luat lucrurile foarte în serios. Nu a făcut deloc o treabă de mântuială. A optat pentru o montare foarte cinematografică a textului; a gestionat riguros, împreună cu scenograful Doru Păcurar – care a imaginat un decor etajat –, spaţiul scenic; Bobo Burlăcianu a compus o muzică originală, inspirată, pe

Alina DANCIU şi Alex MĂRGINEANU

Călin STANCIU, Cecilia DONAT, Andrei ELEK, Alina DANCIU, Alex MĂRGINEANU care a amestecat-o cu talent cu hituri din repertoriul internaţional. Antonella Cornici a alcătuit şi o bună distribuţie, componenţii ei – Cecilia Donat, Alina Danciu, Alex Mărgineanu şi Călin Stanciu – având toate datele personajelor încredinţate.

Spectacolul începe vesel şi ritmat; are, la un moment dat, oarecare căderi de ritm, bucuria jocului scade şi ea, dar lucrurile revin mai apoi la normal. Finalul muzical şi muzicalizat ar fi avut nevoie de un plus de precizare şi de elaborare.

Problema e că nici regizoarea, nici scenograful şi nici interpreţii nu au identificat soluţia spre a-şi răpune duşmanul numărul 1: catastrofala acustică a Sălii Studio a Teatrului arădean. Aceasta, conjugată cu unele deficienţe de rostire ale unor interpreţi, cu un minus în colorarea rolurilor, îşi pune amprenta pe calitatea montării. Păcat.

Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad – Flori, fete, filme sau băieţi **de Cornel Mimi Brănescu. Regia: Antonella Cornici. Decorul: Doru Păcurar. Costumele: Oana Cătălina Văran. Compoziţia şi ilustraţia muzicală: Bogdan Burlăcianu (*Bobo*). Cu: Cecilia Donat, Alina Danciu, Alex Mărgineanu, Călin Stanciu. Data reprezentaţiei: 21 martie 2014.**

Irina ZLOTEA

„Ca băieţii"

Despre ce vorbesc bărbaţii când sunt trişti? Despre femei. Dar când sunt veseli? Tot despre femei. În numele lor s-au ridicat imperii, s-au zidit palate. Femeile au scris istoria în primul rând prin farmecul lor asupra bărbaţilor. Pentru ele şi cei mai paşnici bărbaţi sar la bătaie. Ce mai, pentru ele se iscă războaie. Pentru ele se destramă prieteniile şi se trădează loialitatea. Toate acestea, deşi (aproape) toate femeile sunt – vorba 'ceea – „ochi alunecoşi, inimă zburdalnică".

În acest spirit se prezintă unul dintre cele mai noi spectacole de la Godot Cafe-Teatru: ***Testosteron***, în regia lui Zalán Zakariás. Textul, declarat la ediţia din 2003 a Festivalului „Thalia" din Tarnow „Cea mai bună comedie a anului", aparţine dramaturgului contemporan de origine poloneză Andrzej Saramonowicz. În 2007, sub acelaşi titlu, autorul a adaptat piesa pentru film, iar rezultatul a fost un succes. Aşadar, avem o comedie bine pusă la punct, pornind de la o nuntă anulată şi un mire părăsit la altar. Nuntaşii de sex masculin se adună ca să îl consoleze pe mirele abandonat şi sfârşesc prin a încerca să îşi explice relaţiile „accidentate" care se formează între femei şi bărbaţi. Etichetele specifice gândirii fiecărui sex sunt detonate, paradoxal, tocmai prin numirea lor ca adevăruri de nestrămutat. Din relatarea experienţei personale, personajele ajung la concluzia că femeile sunt uşuratice şi comit fără remuşcare adultere. În cea mai mare parte a timpului, ele îşi caută împlinirea profesională şi satisfacţia sexuală prin orice mijloace, fapt pe care nu îl recunosc. Şi, desigur, după trecerea timpului se înăcresc şi se transformă în scorpii. Pe de altă parte, nici bărbaţii din scenă nu sunt mai breji, marcând fiecare clişeu care se spune despre bărbaţi: se gândesc doar la sex; de fapt, toate problemele lor se rezolvă prin sex. Dar există, bineînţeles, şi o scuză biologică – testosteronul. Acest hormon buclucaş este vinovat pentru toată lipsa de control asupra apetitului lor sexual; dar, de fapt, în loc să îi absolve de orice vină, acesta îi pune doar pe aceeaşi treaptă cu oricare alt mamifer din regnul animal. Soţii fideli sunt astfel pentru că, undeva în adâncul sufletului lor, se tem de soţie; pe când cei care le iubesc cu toată încrederea sunt, fireşte, încornoraţi. De asemenea, nu putem să omitem petrecerile între băieţi, unde – iată – singurele distracţii sunt alcoolul, încăierarea şi măsurarea testiculelor.

În ansamblu, distribuţia funcţionează bine, având avantajul că personajele au din scriitură personalităţi foarte diferite şi sunt angrenate şi folosite cu umor în situaţii. Însă la categoria individual nu toate sunt redate cu nuanţarea necesară, unii domni ocupând prea multă vreme planul doi în atenţia spectatorului.

Poate că cel care rămâne viu în memoria privitorului este rolul lui Vlad Logigan. *Gândac* este microbiolog, coleg de catedră şi prieten al mirelui. Este timidul tipic: fostul adolescent tocilar care, la maturitate, este excitat doar de cele mai noi descoperiri despre comportamentul primatelor şi pe care femeile îl intimidează. Logigan îşi lucrează rolul cu mult umor, cu prezenţă şi cu atenţie la detaliile care dau stabilitate şi consistenţă personajului.

Tudor Pârvu este *Kornel*, mirele părăsit la altar, ornitolog de profesie. El rămâne nostim şi inocent de la începutul până la sfârşitul spectacolului: cu inima frântă, dar cu orgoliul masculin vindecat.

Marian Râlea este un socru mare cu experienţă în vânătoarea de femei (cu toate că nu e credibil în această postură, dar dovezile vii o confirmă). Iute în reacţii şi volubil, uneori obositor prin constanta nerăbdare ce o oferă personajului său, Marian Râlea realizează un tată „întârziat", neserios, dar temerar donator de... iubire.

Janusz este fratele de tată al mirelui, avocat şi însurat. În aceşti parametri, Lucian Iftime dă seriozitate, implicare şi un aer mucalit personajului său. Soţ supus soţiei, el este un bărbat care respectă femeia, însă... ştiţi cum e: nu crede tot ce se spune, dar măcar ia în considerare.

Cireaşa distribuţiei este, bineînţeles, prezenţa lui George Remeş, care a renunţat preţ de o reprezentaţie la postul său de patron la Godot Cafe-Teatru şi s-a întors pe scenă, în rolul chelnerului *Tytus*. Cu un început rigid, George Remeş se angajează în joc cu mai multă destindere odată cu avansarea în acţiune. Totuşi, pentru un cuceritor primitiv şi obraznic, dar care marchează femeie după femeie rămâne prea stilat: un îndrăzneţ prea rafinat.

Marin Grigore (*Fistic*) şi Tudor Aaron Istodor (*Sebastian Tretyn*) mai au să îşi ajungă din urmă colegii, lucrând mai mult la prezenţa pe scenă. Pentru că nu îşi concentrează energia pe care doresc să o transmită în timpul spectacolului, construcţia personajelor lor slăbeşte, deşi aceasta se arată bine intuită.

Toate bune şi frumoase, însă – dacă ar fi să privim dincolo de piesă şi de actori – din păcate nu rămâne mare lucru din spectacol. Regia este doar o bună încadratură pentru ca textul să nu fie înţeles anapoda, fără să denote personalitate sau inventivitate. Decorul este pus în serviciul necesităţii şi cuprinde piesele specifice unui salon închiriat pentru petrecerea de nuntă: o masă, scaune, baloane aurii şi multe sticle de votcă. Fiecare sfârşit de moment/scenă este marcat de proiecţia unei picturi, ca un comentariu suplimentar (făcut sub un pretext prea puţin convingător) şi de câte un fragment de muzică rock. Pauza dintre acte vine cu un apogeu al coloanei muzicale, respectiv un solo de chitară bas cântat într-o lumină... diabolică. De ce, nu v-aş putea răspunde, fiindcă nu găsesc nicio legătură cu restul spectacolului. Probabil că motivaţia constă în câştigarea de timp – necesar ca actorii să se pregătească pentru ultima parte.

Prin urmare, spectacolul *Testosteron* nu ne forţează prea mult bunul-simţ, şi nici mintea. Că femeile sunt depravate şi bărbaţii nişte porci s-a mai spus şi, de multe ori, cu gând rău; aşa că la o comedie nevinovată toată lumea a râs cu poftă, (aparent) fără prejudecăţi.

Godot Cafe-Teatru – Testosteron **de Andrzej Saramonowicz. Regia: Zalán Zakariás. Scenografia: Iza Tărţan. Cu: Tudor Pârvu (*Kornel*), Lucian Iftime (*Janusz*), Marian Râlea (*Stravos*), Tudor Aaron Istodor (*Sebastian Tretyn*), Vlad Logigan (*Gândac*), George Remeş (*Tytus*), Marin Grigore (*Fistic*).**

Daria DIMIU

Show must go on!

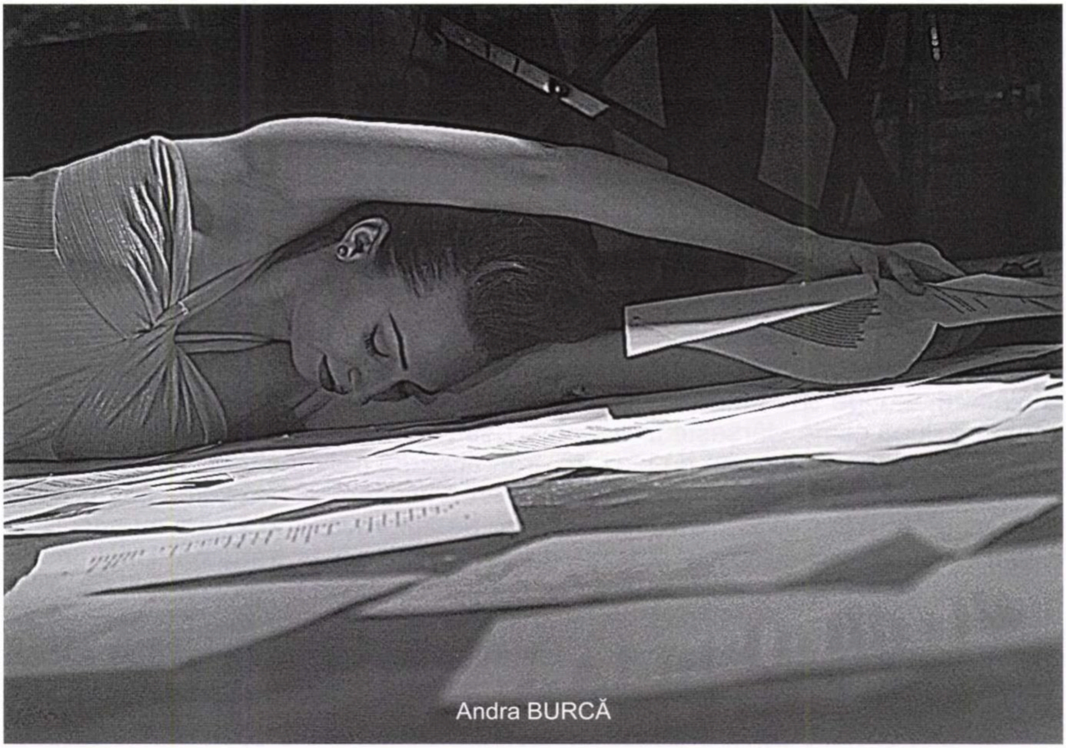
Dacă luna decembrie a devenit – datorită lui Moş Nicolae şi lui Moş Crăciun – a cadourilor (ce stereotip!), februarie s-a transformat, prin prezenţa comercialului Sf. Valentin transoceanic şi a neaoşului Dragobete – în a dragostei.

„Teatrul de sufragerie“ e destul de greu de găsit, fiind doar o derivaţie a „Lumii lui Momo – atelier de creaţie şi recreaţie adresat copiilor şi părinţilor“. Teatrul s-a născut ulterior, ca o activitate destinată exclusiv adulţilor, fiind inaugurat în luna mai 2012 de Horaţiu Mălăiele, cu recitalul său de succes *Sunt un orb*. Amenajat cochet, într-un apartament de vilă interbelică (perne şi saltele aranjate pe trei laturi ale încăperii, măsuţe de-o şchioapă, ceaiuri aburinde), conferă o atmosferă de confort oriental, întregită de lustra din pânză vişinie cu ciucuri. Capacitatea sălii e limitată (20 locuri anunţate de organizatori). Pereţii în nuanţe stinse, pastelate, dau atmosferei o notă modernă şi tinerească. Culisele nu mai au nimic secret: până la strângerea publicului, actorii se pregătesc dincolo de un glasvand, într-un spaţiu luminat *à giorno*. Lătratul vigilent al unui câine din vecini sau uruitul tramvaielor din zonă şi trepidaţia produsă trec nebăgate în seamă.

Proiectul „Serile Teatrului în limba engleză“ are loc bilunar şi cuprinde acţiuni variate: reprezentaţii bazate pe piese celebre, spectacole-lectură, invitaţi din străinătate de renume în domeniul teatrului etc. El se adresează prioritar vorbitorilor nativi de limbă engleză şi, expaţilor din Bucureşti, dar şi concetăţenilor anglofoni sau/şi celor care studiază limba Marelui Will.

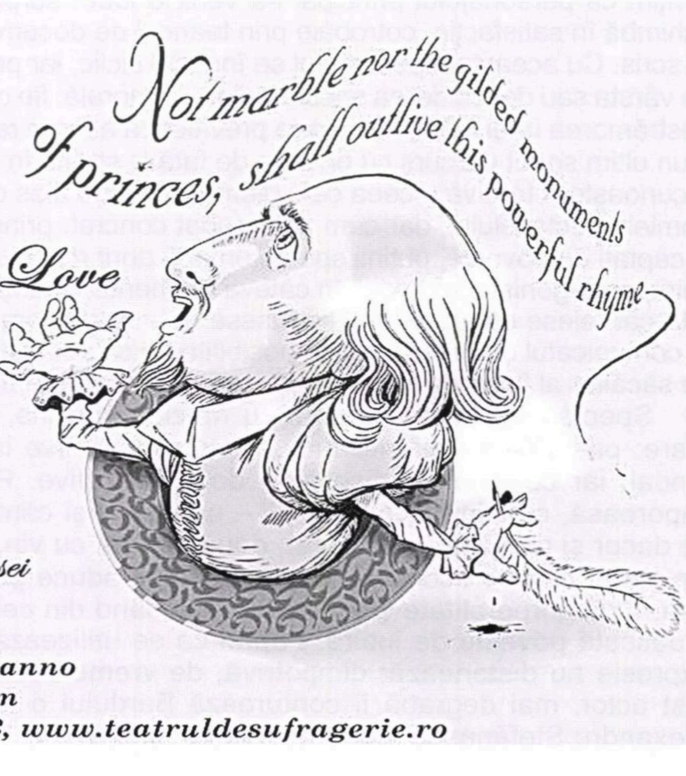
Titlul ***Shakespeare in love*** – ales pentru reprezentaţia din 22 februarie – e pe muchie de cuţit: atractiv pentru cei care ţin minte filmul şi caută să-i regăsească subiectul, circumspect pentru cei sătui de recenta modă a adaptării pentru scenă a succeselor de pe ecran.

Cele trei personaje nu au nume – şi nici nu e nevoie! –, pentru că povestea se înfiripă simplu, accesibil şi suav. Cu tălpile goale, avansând în centrul odăii, *Shakespeare* (Alexandru Ştefănescu – revenit recent de la London International School of Performing Arts) scapără o brichetă şi aprinde lumânări-pastilă. El citeşte alb primele versuri ale unui sonet, cu lentoarea specifică recitării, apoi se opreşte şi, străfulgerat de o variantă mai bună, înlocuieşte un verb, pentru a continua pe ton mai sigur şi mai avântat. În încăperea luminată din spate, fata se



Andra BURCĂ

teatrul de sufragerie


Not marble nor the gilded monuments
of princes, shall outlive this powerful rhyme

Shakespeare in Love

sonnets

Alex Stefanescu
Andra Burca
Valentin Astanculesei

Dance Theatre and Pianno
February 22, at 8.00 pm
bookings: 0723.565.113, www.teatruldesufragerie.ro

trezeşte din mormanul de hârtii şi intră cu mişcări coregrafiate în spaţiul de joc. Lipită din spate de protagonist, ca într-o jucăuşă îmbrăţişare (dacă e să dăm mişcării sensul concret) sau ca într-o fază de inspiraţie auctorială, ea îi ghidează mâna cu pixul, în rânduri verticale, în aer. În momentul de dans, când o ţine pe umeri, capul lui sub fusta ei aduce cumva cu un pântec de gravidă, ceea ce poate semnifica, la o adică, înaripate planuri de viitor, şi totodată face aluzie la doi îndrăgostiţi celebri din registrul shakespearean, respectiv la dorinţa lui Hamlet de a sta în poala Ofeliei. Poate cea mai pasionată poezie de dragoste, sonetul *Shall i compare you to a summer day?*, cei doi îl rostesc pe podea, sprijiniţi unul de altul, ca în mijlocul unei pajişti.

Apogeul şi degradarea idilei sunt rezolvate în cheia pantomimei, cu secvenţe repetitive, ce explică deteriorarea relaţiei: de unde fata îi prezenta cu grijă melonul la plecare, ajunge să i-l îndese cu obidă pe creştet, tandreţea cu care îi petrecea perna pe după ceafă sfârşeşte într-acelaşi gest, executat însă maşinal şi depersonalizat. Ardoarea e înlocuită de blazare, îmbrăţişarea pătimaşă de... strănut!

„Baladă pentru Adeline“ prefaţează intrarea în scenă a *Celuilalt* – poetul rival, dacă ne referim la exegeţi. Un Shakespeare ameţit, revenit în scenă cu paşi uşor împleticiţi şi privirea nu foarte precisă, descoperind buimac trădarea. Unui urs de pluş, adus iubitei crezute fidele, i se confesează că „Love is not love...“, iar după plecarea celor doi amanţi îi oferă, cu un gest scurt şi cu privirea întrebătoare, sticla, să tragă o duşcă... (Savuroasă introducerea în scenă a tovarăşului de pluş, bazată pe un joc de cuvinte *sui-generis* între verbul *to bare* = a îndura, prezent în vers, şi *bear* = urs.)

Ulterior şocului, printr-o mutare psihologic explicabilă a centrului de atenţie, simţim că personajului principal i-a venit o idee: surprinderea din ochi i se preschimbă în satisfacţie, cotrobăie prin teancul de documente din faţă şi se cufundă în scris. Cu aceasta, spectacolul se încheie ciclic, iar povestea capătă – în funcţie de vârsta sau deschiderea spectatorilor – o morală: fie că viaţa merge înainte după destrămarea unei iubiri, fie că arta prevalează asupra relaţiilor. Semnalul de sfârşit – un ultim sonet parcurs cu privirea de fată şi strâns în pumn cu părere de rău, ca recunoaştere tardivă a ceea ce a pierdut – e bine ales din punct de vedere al economiei spectacolului, dar cam palid redat concret: prinşi de frumuseţea versurilor şi captaţi de poveste, puţinii spectatori ar fi dorit mai mult... Cu o utilă prezenţă de spirit, protagonistul a revenit în câteva momente, anunţând că „The show is done!“ Întrucât reiese că reprezentaţia fusese doar avanpremieră (amănunt nespecificat în comunicatul de presă), există posibilitatea ca acest aspect – ca şi fâşâitul destul de sâcâitor al foilor de imprimantă – să se remedieze în timp.

Spectacolul îmbină teatrul cu muzică şi dans, într-o manieră nepărtinitoare: pasajele de diferite facturi interpretate *live* la pian nu au doar rol de fundal, iar cele coregrafice nu-s doar ilustrative. Prin costum (*Ea* – rochie vaporoasă, cu clini asimetrici, *Ei* – pantaloni şi cămaşă albă), rare elemente de decor şi recuzită (un taburet, două pahare cu vin, un urs mare de pluş alb, lampadar cu bec economic), spectacolul îl aduce pe Shakespeare în actualitate, îi dă corporalitate şi ni-l apropie, ţesând din cele 24 de sonete selectate o delicată poveste de iubire. Faptul că se utilizează mai multe modalităţi de expresie nu distonează; dimpotrivă, de vreme ce se ştie că Shakespeare a fost actor, mai degrabă îi conturează Bardului o faţă umană, palpabilă. Iar Alexandru Ştefănescu face trecerile cu naturaleţe.

Apreciez: 1) precaritatea programatic asumată a decorului (spicuiesc de pe site-ul oficial: „E pe bune. Fără cortină. Fără lumini şi efecte speciale, fără decoruri prefabricate.") lasă prim-planul măiestriei actoriceşti; 2) tinerii nu se avântă la a reda totul, se păzesc de a intra pe un teritoriu nepotrivit vârstei lor; 3) din povestea şi ea luxuriantă, dominată de mister (cine-s *dark lady* şi *fair youth*? cui i se adresează sfatul de a procrea?), aleg a reda firul simplu şi sensibil al iubirii neîmplinite: un băiat iubea o fată, dar la un moment dat aceasta optează (poate din pură şi pasageră curiozitate) pentru un altul; 4) e greu destul a spune versuri – mai ales într-o limbă străină, cu rostirea de secol XVI!

Distanţa spectator-actor (uneori măsurabilă în centimetri) duce la un alt tip de emoţie: dacă spectatorului îi poate da senzaţia de privilegiere, actorului îi impune o disciplină şi o conştientizare sporite.

Teatrul de sufragerie – Shakespeare in love. **Cu: Alex Ştefănescu, Andra Burcă şi Valentin Astănculesei (la pian). Data reprezentaţiei: 22 februarie 2014.**

Nicolae HAVRILIUC

Să fie doar jocul întâmplării?

Dacă în viaţă doi oameni – el şi ea, el şi el, ea şi ea – au de obicei înfăţişări exterioare ce nu le divulgă nici peisajul sufletesc şi nici fluctuaţiile gândului pentru a treia persoană ce îi priveşte, pe scenă doi oameni întruchipaţi de actori (chiar şi-n ascunzişul întunecos) necesită să fie bine conturaţi printr-o delimitare formală şi esenţială în conţinut, spre a fi scoşi dintr-o magmă existenţială ce-i aplatizează, deoarece privitorului la teatru îi plac acţiunile clare şi coerente. „Arta" – spune V.I. Popa – „este năzuinţa de a da o logică omenească naturii."[1] Că lumea e teatru sau că teatrul face din lume un personaj este o ştire veche. Dar ea e totuşi nouă, după cum însoţirea lume–teatru îşi adaugă mereu alte straie, alte voci şi texte alte, în contul respiraţiei ce n-are încetare.

În decorul ştiut din obişnuitul zilei şi al nopţii de la Godot Café Teatru se produce un declic: o lumină se stinge, o altă lumină se aprinde. Amabilii băieţi şi drăgălaşele fete ce servesc la mese clienţii, ca şi harnicii băieţii de la bar, pregătind licorile şi degustările, dispar. În locul lor apar doi tineri şi încropesc o discuţie despre ceea ce poate fi la vedere sau ascuns în om. (Parafrazându-l pe Eminescu, s-ar spune: alte guri pe aceeaşi scenă.) Imediat şi vesela comunicare a comesenilor (simţindu-se confortabili în pielea lor) încetează, iar fiecare trece în rolul de privitor ca la teatru.

Spectacolul ***Bartender Blues*** după Mihai Ignat (aduce în decorul de la Godot Café Teatru doi bărbaţi: barmanul *Mihai* (Liviu Pintileasa) şi *„omul cu mopul*" (Alin Florea). Aceştia execută în decursul a cincizeci de minute un adevărat „traiect" de aflare sau de trezire a omului lăuntric, bănuindu-se de „vinovăţia" de a fi gay. (Dar nu sub acest aspect se cuvine apreciată demonstraţia ludică. Păcatul lor, sărmanii, că se-ncearcă într-o rătăcire a simţurilor! Textul lui Mihai Ignat are o lejeritate de mişcare a stărilor, prin relativizarea lor. Cele două personaje ar putea fi doi spărgători, doi violatori, doi rivali, doi inşi captivi la o margine a existenţei).

---

[1] Victor Ion Popa, *Mic îndreptar de teatru*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 236.

Regia lui Eugen Gyemant, punând accent pe *liberul exerciţiu teatral al omului actor* (rostire nuanţată şi mişcare adiacentă), face un spectacol viu şi interesant prin ambiguitatea stărilor ce impulsionează dramaticul; adică, acel *„da“* din jocul unuia şi acel *„nu“* din jocul celuilalt îşi schimbă poziţiile, prin trecerea de la unul la altul a stărilor, fără a lăsa urme, fără a preciza în esenţă ceva ce în aparenţă îşi arată semnele, dar care provoacă momente de râs. Or, cum se cunoaşte, râsul ciupeşte şi conştientizează... Privind spectacolul din unghiul ce pune în contact două forţe masculine în dinamica fluenţei afectivului (cu accente erotice), demonstraţia de joc a celor doi actori pare convingătoare prin efortul de a modela ceva stânjenitor şi nostim. Se ştie că, prin fire, adevăratul bărbat e orgolios şi vânător, îndreptăţit să fie primul deschizător al relaţiei. În absenţa unui stimul pentru sensibilizare, ce-l reprezintă elementul feminin apt să dea rost pornirilor erotice ale bărbatului într-o relaţie, cei doi apar caraghioşi până la rizibil. *„Das spiel mit der Liebe“* (jocul cu dragostea), când îi învăluie pe cei doi bărbaţi, declanşează *„das spiel der Kräfte“* (jocul forţelor) în risipire, care, în absenţa elementului feminin (spre a recupera şi direcţiona forţa), devine *„das spiel des Zufalles“* (jocul întâmplării) ce se uită. În cheia „pierderii momentane din memorie“ a întâmplării (ca paravan la provocare, ce urmăreşte o transformare în psihic) se termină spectacolul. Potrivit concepţiei vechilor greci (în om există totul), a şti înseamnă a-ţi aduce aminte ceea ce eşti sau ceea ce poţi să fii.

Uneori afli, despre viaţă (în forma ei mai puţin uzitată), de la teatru şi începi să o cunoşti. Dacă omul, actor social, trece pe stradă sau intră într-o societate ascunzându-şi gândurile şi stările, lăsând impresia că aşa-i obişnuitul său, omul, actor de teatru, este condiţionat să-şi clarifice stările şi gândurile, pentru a justifica trăirile şi rostul acţiunilor sale. Aşadar, actorul de pe scenă trebuie să redea omul cât mai aproape de adevărul său. Iar dacă gândul cel din urmă şopteşte că „jocul“ din comunicare şi din comportament ar putea ascunde un ceva, şi acel ceva ar putea fi în contra firii, atunci mai mult decât necesar devine apelul la raţiune. Cum viaţa în cuplul gay, ca formă de captivitate asumată, poate decripta convenţiile sociale întemeiate în timp, tulburând sau dezechilibrând relaţiile interumane, în schimb nu poate strivi esenţa vieţii, aşa cum s-a înfiinţat din origini (Jean Kovalevski, *Taina originilor*, Bucureşti, Editura Anastasia, 1966). Originea vieţii n-are *„hotar“* şi nici nu e predispusă vreunui *„ochi spre a cunoaşte“*. (Ochiul omului este un organ aşezat în trupul său spre a da sens unghiului, fragmentului.) Omul, ieşind din perechea edenică, glisează libertatea naturală (*coincidentia oppositorum*) vegheată de Divin şi intră, prin transformare, în perechea derivată numită gay, dirijată de om, unde totul se află sub controlul omului (care-şi arogă dreptul de a fi „Creatorul“). Iar omul în afara Divinului poate greşi enorm şi greşeşte, pentru că omul, în înţeles biblic şi ştiinţific, este o *„fiinţă căzută şi mărginită“* (Constantin Noica).

Spectacolul lui Eugen Gyemant, *Bartender Blues*, datorită ambiguităţii stărilor şi a unor enunţuri segmentate, lasă impresia unui domeniu din care se pot desprinde înţelesuri noi. (Se cuvine menţionat şi spectacolul său *Cum am învăţat să conduc* de Paula Vogel, de la Teatrul de Comedie, Sala Nouă, unde, pe fundalul atmosferei de familie dintr-un ţinut american, naşterea, creşterea şi amurgul unui sentiment sunt trasate prin revelaţiile memoriei sau dintr-o obişnuită senzaţie, ca într-un tablou proustian.) De aceea el trebuie văzut şi revăzut, pentru că predispune la meditaţie: energizează posibilităţile gândului şi stopează elanul de acţionare, din fericire, nu întotdeauna satisfăcător existenţei. Chiar dacă nu eşti de acord cu aspectele problemei vizualizate în spectacol, important nu este să le combaţi, ci să le comentezi, spre a le descoperi dedesubturile sau direcţiile.

Godot Café Teatru – Bartender Blues **după Mihai Ignat. Regia: Eugen Gyemant. Cu: Liviu Pintileasa şi Alin Florea. Data premierei: 17 februarie 2014.**

Călin CIOBOTARI

Kajtus, vrăjitorul de la „Luceafărul"

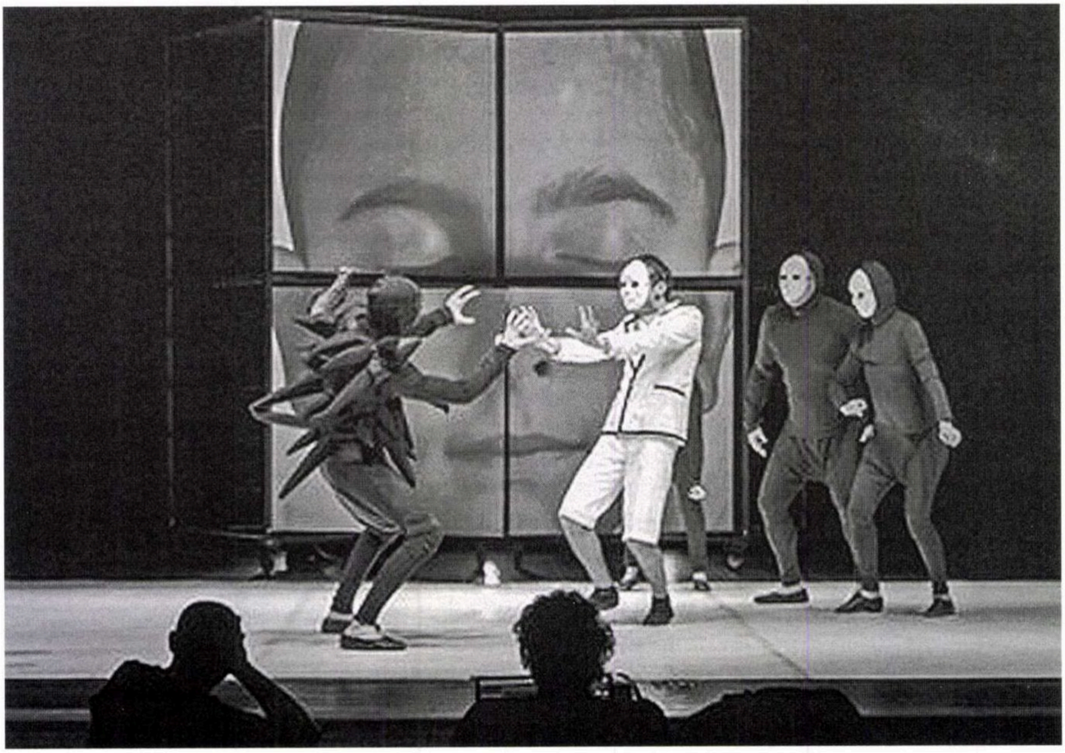
După *Prinţul fericit* şi *Muzicanţii din Bremen*, Teatrul pentru Copii şi Tineret „Luceafărul" din Iaşi „loveşte" din nou. De data aceasta cu ***Kajtus, vrăjitorul***, un spectacol atipic, fascinant prin vizualitate, organizare internă şi capacitate de a transmite atât de simplu mesaje atât de profunde.

Nu foarte cunoscut în spaţiul românesc, Kajtus este protagonistul unui roman faimos în Polonia, scris de Janusz Korczak în 1933 – un fel de Harry Poter mai estic sau, de ce nu, un Nică de secol XX. Plecând de la acest erou, regizorul polonez Konrad Dworakowski, împreună cu echipa de la „Luceafărul", propune o întâlnire ce va avea – cred – efecte pe termen lung, deopotrivă asupra publicului şi asupra creatorilor de teatru de animaţie din România.

De la început impresionează familiaritatea personajului şi modul admirabil în care este el integrat în cultura şi spiritualitatea românească. Micul Kajtus nu are nimic „importat", nicio stranietate nu îi aureolează prezenţa de pe scena ieşeană. Kajtus este al nostru, la fel de mult precum este al Poloniei, poate şi pentru că sensurile adânci pe care ni le arată sunt de o universalitate fără drept de apel. Concret, spectacolul prezintă etapele de formare ale unui copil care descoperă realitatea şi încearcă să o modeleze. Actele sale „magice" sunt o joacă mai mult sau mai puţin serioasă, pe care cu toţii, conştient sau nu, o practicăm. Lumea lui Kajtus este a fiecăruia dintre noi. Binele, răul, moartea, dragostea, libertatea, îngrădirea, armonia, haosul – sunt frânturile inevitabile din peisagistica unui destin.

Ceea ce face din montarea lui Dworakowski una cu totul şi cu totul specială, este abandonul aproape deplin al textului, în favoarea imaginii şi mişcării – pariu dificil, pentru un spectacol construit pe dramatizarea unui roman. Şi, fără nicio exagerare, spectacolul are valenţele unui amplu eseu vizual: un fel de montaj cvasicinematografic, în care fiecare cadru este esenţial, de el depinzând perspectiva întregului şi coerenţa poveştii. Decorul alb-negru conferă simplitate şi rafinament, lăsând stabilirea nuanţelor pe seama spectatorului. În centrul acestei lumi bicolore îl găsim pe Kajtus, îmbrăcat în alb şi înconjurat de siluete negre – personaje colaterale, învestite cu semnificaţie –, grup ce funcţionează uneori ca personaj colectiv, alteori fărâmiţat în individualităţi pasagere, gravitând însă mereu în preajma protagonistului.

Mijloacele regizorale sunt de o diversitate debordantă: măşti, cuburi, proiecţii video, mecanisme scenice, umbre şi aşa mai departe. Pericolul prea multului sau al cifrării excesive este evitat printr-un foarte ingenios mecanism (aproape)



matematic de organizare a scenei (scenografia Marica Wojciechowska), dublat de excelenta muzică a lui Piotr Klimek. Rezultatul: un fel de geometrie melodică de o unicitate remarcabilă, în interiorul căreia mişcarea este condusă cu tâlc şi talent. Poezia irumpe de pretutindeni, fie din momentele dansate, fie din modul metaforic în care Kajtus construieşte lumi, fie chiar din conflictul dintre bine şi rău, sau din impresionantul efort de reînviere simbolică a bunicii (scenă de o inegalabilă duioşie). La fel, umorul are importanţa sa, aici intrând – bunăoară – scenele dintre Kajtus şi părinţi, sau alte mici „accidente" specifice teatrului de animaţie (jocul cu o minge de lumină ce-l loveşte pe jucător etc.). Finalul este antologic, de-a dreptul copleşitor: întregul univers este comprimat într-o imagine în care sistemul planetar îl conţine şi îl exprimă pe protagonist...

Înclin să cred că opţiunea pentru George Cocoş, în rolul lui *Kajtus*, a fost una corectă. Actorul înţelege mizele montării şi le amplifică printr-un comportament scenic ce combină poezia gestului, candoarea copilului şi fascinaţia cunoaşterii. E un personaj complex, căruia îi dă personalitate distinctă, farmec şi, totodată – foarte important – universalitate. Îl secondează excelenţii actori de la „Luceafărul": Beatrice Volbea (cu mari merite în scenele dansate), Liliana Mavriş Vârlan, Aurelian Diaconu, Ioana Arvinte, Ionuş Gânju, Ioana Iordache, Carmen Mihalache, Dumitru Georgescu, Anca Ciubotaru (într-o înregistrare video). Mai sunt folosite imaginea copilului Ionuţ Trif şi vocea copilului Alexandru Arvinte.

Mai mult decât interesant, acest proiect al Teatrului „Luceafărul"... Un proiect ce a implicat Institutul Polonez din Bucureşti şi Institutul Cărţii din Cracovia, plecând de la seria de evenimente organizate în cadrul „Anului Janusz Korczak 2012". Notabilă, să recunoaştem, deschiderea constantă a instituţiei ieşene către o europenitate constructiv asumată şi îmbogăţită.

Teatrul pentru Copii şi Tineret „Luceafărul" din Iaşi – *Kajtus*, vrăjitorul**. Dramatizare de Konrad Dworakowski, după Janusz Korczak. Regia: Konrad Dworakowski. Scenografia: Marica Wojciechowska. Cu: Beatrice Volbea, Liliana Mavriş Vârlan, Aurelian Diaconu, Ioana Arvinte, Ionuş Gânju, Ioana Iordache, Carmen Mihalache, Dumitru Georgescu, Anca Ciubotaru. Data premierei: 11 ianuarie 2014.**

Călin CIOBOTARI

Despre motani şi oameni...

Desigur, într-un clasament al motanilor cunoscuţi de poporul român pe primul loc ar fi Felix, motan asumat, cum bine se ştie, şi din perspective politice. E o poziţie care, din câte mi se pare, se clatină acum, după premiera de la Teatrul pentru Copii şi Tineret „Luceafărul" din Iaşi, unde tocmai am văzut un ***Motan încălţat*** absolut adorabil. Deopotrivă pentru cei mici şi pentru cei mari...

E de precizat faptul că pusă în scenă a fost o minunată dramatizare, făcută de Constantin Brehnescu după faimosul basm al lui Charles Perrault. Experienţa deplină a omului de teatru ieşean, ştiinţa sa de a modula textul în aşa fel încât impactul la public să fie consistent, flerul pentru ritmuri şi accente s-au întâlnit într-un scenariu fără cusur. Provocarea textului rimat, la care recurge dramatizatorul, amplifică farmecul poveştii şi oferă spectacolului virtuţi poetice incontestabile. Basmul lui Perrault rămâne integral, neatins în esenţa sa, impresia de poveste ce se deapănă chiar acum, sub ochii noştri, fiind covârşitoare. E de meditat la capacitatea aceasta de a traduce textul epic în text dramatic, fără a-l sărăci sau fără a-l forţa să-şi modifice conţinuturile... Bucăţile cântate (muzica o semnează Radu Sanduloviciu) sunt un fel de cardiogramă a textului, un fel de puls alert, ce ne vorbeşte despre intensitatea vieţii dinlăuntrul poveştii.

Spre marea mea bucurie, montarea este una în ton cu nimbul clasic ce aureolează povestea *Motanului încălţat*. Nu se recurge la *up date*-uri facile, la poante contemporane sau la alte găselniţe născocite de dragul prezentului. Ca şi în cazul unui alt recent spectacol de la „Luceafărul" – *Muzicanţii din Bremen* –, actul spectacologic este dublat/subliniat de un act de reconstituire: a epocii, a atmosferei. Concret, îndrăznesc să cred că spectacolul în discuţie are valenţele unei restaurări de patrimoniu spiritual. Curtea regală, strălucitoare şi decadentă, regele, prinţesa şi suita prinţesei, înveşmântaţi în straie de gală, elemente de decor ce indică frânturi dintr-o lume apusă – toate acestea devin ingredientele de mare efect ale restaurării despre care pomeneam.

Spectacolul, regizat de acelaşi Constantin Brehnescu, este construit simplu şi inteligent, mizând mult pe scenografie (Axenti Marfa) şi coregrafie (Ligia Delia Grozdan). Coerentă, clară, cu imagini puternice şi cu un ritm susţinut, montarea lui Brehnescu are frumuseţea lucrurilor rotunde, fără asperităţi sau denivelări. O ironie de bună calitate pluteşte în aerul de la Curte, acolo unde regalitatea îşi permite luxul unor mostre de... prostie sau snobism. Tot ironia însoţeşte – discret, dar constant – acţiunile isteţului motan, cel care, în definitiv, nu face altceva decât să exploateze prostia omenească şi să evacueze *căpcăun*-itatea din om. Ironia o regăsim în limbajul verbal sau nonverbal al supuşilor regali (de exemplu, „majordomul" interpretat de Gigi Şfaiţer), în modul de construcţie al unora dintre măşti, în modul de rostire a anumitor replici şi aşa mai departe. Frumos, frumos şi convingător, discursul regizoral al lui Brehnescu, fin şi inteligent împlinit...

Sarea şi piperul spectacolului o dau, însă, măştile. Fie că vorbim despre masca Motanului (personaj cu alură de muschetar), fie că vorbim despre măştile Căpcăunului şi ale celor de la Curtea sa, impactul la public este uriaş. De cele mai multe ori, măştile acestea vizează (şi obţin) grotescul, făcând astfel mai evidentă separarea dintre bine şi rău. Disproporţia, urâtul, dizarmonicul fascinează... Mă gândesc, bunăoară, la excelentul cuplu de sătence sau la crainicul supradimensionat din final, personaje speciale, ce rămân agăţate de memoria spectatorului. Acelaşi efect îl obţine Căpcăunul, unde, în mare măsură, personajul devine memorabil prin contrastul dintre cum arată şi cum vorbeşte (vocea Doinei Iarcuczewicz, folosind lavaliera, cu „măi!"-uri inspirat presărate, în tonalităţi diferite)... Cât despre plasticitatea şi simplitatea celor patru cai, e de spus că alcătuiesc o poezie în sine! Trăsura/tronul sunt exemple de scenografie funcţională.

Cum spuneam, minunate sunt şi costumele realizate de Axenti Marfa. De la peruci până la încălţările cele roşii ale regelui, de la rochiile prinţesei până la brăcinarii stăpânului Motanului, straiele personajelor au forţă de sugestie şi conferă spectacolului cantităţi semnificative de pitoresc. La fel, luminile contribuie din plin la conturarea anumitor stări de spirit, decupând planuri, centre de interes, sau, pur şi simplu, schiţând culorile de profunzime ale poveştii şi valorizând costumele personajelor.

Beatrice VOLBEA

Coregrafia Ligiei Grozdan e una bine organizată, raţională, dar foarte sensibilă. La capitolul mişcare, prim-planul îl deţine *Motanul* (Beatrice Volbea), a cărui graţie structurală, la graniţa dintre felină şi om, te cucereşte. Tangoul final, pe care îl execută prompt şi solitar, închide frumos un tablou de pus pe afişe... Beatrice Volbea îşi scoate personajul din zodia instinctelor de felină, plasându-l în aerul mult mai rarefiat al inteligenţei, devotamentului sau sensibilităţii. L-aş mai menţiona pe Dumitru Georgescu, savuros în rolul *Flăcăului* ce devine *Prinţ*, dar şi pe Viorel Vârlan, care, fără risipă de mijloace, alcătuieşte un *Rege* de toată frumuseţea.

Aş încheia în cheie subiectivă această cronică. E prima oară când, la finalul unui spectacol, fiica mea (3 ani) plânge. Plânge că s-a terminat! Ce sentinţă mai clară, decât lacrimile unui copil care nu mai vrea să plece acasă?!

Teatrul pentru Copii şi Tineret „Luceafărul" din Iaşi – Motanul încălţat, **dramatizare de Constantin Brehnescu, după Charles Perrault. Regia: Constantin Brehnescu. Scenografia: Axenti Marfa. Coregrafia: Ligia Grozdan. Muzica: Radu Sanduloviciu. Cu: Beatrice Volbea, Dumitru Georgescu, Ioana Iordache, Viorel Vîrlan, Gigi Şfaiţer, Cătălin Cucu, Doina Iarcuczewicz, Ionuţ Gînju, Mariana Teleman, Ionela Arvinte, Elena Zmuncilă, Carmen Hăisan Mihalache. Data premierei: 2 martie 2014.**

Daria DIMIU

Un public mic cu inimă mare

Cea mai recentă premieră a Teatrului de Animaţie „Ţăndărică" face notă aparte între producţiile destinate celor mai tineri spectatori, şi nu doar prin titlul ales – ***Cui i-e frică de Bau-Bau?*** –, complet rupt de „galeria" subiectelor socotite propice. El aduce în peisajul teatrului de gen aspecte noi sau mai puţin uzitate pe scenele noastre; în primul rând, adresabilitatea este bine fixată: destinat copiilor între 3 şi 6 ani.

Actor, regizor şi fondator al Teatrelor „Epicentre" şi „Mala Scena" din Zagreb, croatul Ivica Šimić e secretar general al ASSITEJ (acronim pentru Association Internationale du Théâtre de l'Enfance et la Jeunesse – alianţă profesională fondată în 1965, ce cuprinde actualmente 83 de ţări). El şi-a asumat responsabilitatea (scenariul, ilustraţia muzicală, light design şi regia) de a construi un spectacol utilizând obiecte familiare (inclusiv personaje din basme arhicunoscute). Aspecte ale realităţii cu elemente ale fanteziei şi oniricului se îmbină, ţinând cont de psihopedagogie. Pentru a-şi conduce publicul-ţintă într-un univers cu formă fantastică şi fond educativ, spectacolul speculează puterea de imaginaţie, încrederea şi atenţia, care în sufletul copilului nu sunt viciate. Mai multe modalităţi de animaţie (joc cu obiecte, cu lumini, cu sunete, marionete cu tijă scurtă, păpuşi compuse) şi teatru de proză (actorul e personaj doar prin costum) alcătuiesc un hăţiş uneori dificil de asamblat pentru spectatorul adult, dar fără probleme asimilat de fondul avid de informaţie al celui mic.

Pe scena fără cortină, cadre mobile aranjate median şi paralel în adâncime conţin diverse haine lungi (pardesie, balonzaide, caftane, rochii) suspendate pe umeraşe. Un trenci negru prinde a se agita în primul stativ, dar fundalul sonor punctat de clinchete n-are nimic neliniştitor. Protagonista poartă în spectacol

prenumele actriţei – iniţiativă salutară pentru familiarizarea micilor spectatori cu noua prezenţă în trupă: Olga Bela e absolventă a UNATC (2013). Comportamentul răsfăţat şi voioşia îi determină pe copii să se identifice de la început cu fetiţa cârlionţată. În costum de scenă larg şi comod, din două bucăţi – asociabil şi unei pijamale, şi unui port popular primar –, ea răspunde consecvent şi pe diverse tonuri „Nu", unei voci din *off* care o îndeamnă să-şi strângă în cameră, să stingă lumina, să se culce... În hotărârea de a rămâne trează, ea îmbracă în joacă o haină de blană şi umblă o vreme în genunchi. Dar somnul o cuprinde, singurătatea o sperie şi, la adăpostul întunericului, totul pare ameninţător: ciocăniturile din pereţi par să vină din toate părţile, capacele cutiilor de depozitare clămpănesc ameninţător... Tremurând sub cearşaful sub care se adăposteşte, Olga preia ea însăşi rolul de fantomă. Dar somnul o cuprinde fără voie, şi personaje pozitive şi negative din basme se prezintă amestecat în vis. Iepuraşul în jiletcă din *Alice în Ţara minunilor* traversează fulgerător scena, de la un arlechin la altul, strigând „Am întârziat!" de trei ori. Abia când revine ai ocazia să descifrezi misterul apariţiei (marionetă cu tije scurte, ţinută de mânuitor pe un ergonomic retezat). Cei trei purceluşi au pantaloni negri, cămăşi rozalii, feţe joviale (urechi clăpăuge, guri deschise a râs). Cei trei iezi – singurele personaje de basm autohton – apar cu fundiţe la urechi. În mantoul cu care ne familiarizase Olga – deci, pierzându-şi nuanţa înspăimântătoare – îşi face apariţia Lupul. Încercând să scape de fiară, doi fraţi-godaci dau înapoi din culise opuse şi se sperie când se ciocnesc unul de altul. Scufiţa Roşie intră în dialog cu Lupul şi îl acuză că e prea morocănos, fiindcă nu îi răspunde la cunoscutele *de ce*-uri. Într-o scurtă secvenţă, sub marginea cortinei de fundal înălţate de o şchioapă se întrevăd perechi de picioare, inclusiv nişte tălpi verzi, fosforescente, de dinozaur. În zori, în acel segment dintre visare şi trezire, când lumina alungă fantasmele nopţii, dar ai vrea să prelungeşti ce a fost minunat în vis, Bau-Bau-ul din dulap se vădeşte un copil cu propriile-i temeri, pe care curajoasa noastră eroină se oferă să i le spulbere.

Spaţiul se schimbă doar prin aportul imaginaţiei: dintr-un interior strâmt, ne aflăm *în mijlocul* (carosabil, tramvai) sau *deasupra* (terasa unui zgârie-nori) oraşului, în ambiente necunoscute şi de aceea susceptibile a isca frica. Chenarele metalice devin – din şifoniere – pereţi, trotinete, spaliere sau chiar blocuri

E greu de preconizat cum ar reacţiona la singurul pasaj mai înfricoşător copiii, atunci când, la obişnuitele matinee, nu vor mai fi însoţiţi de părinţi, ci daţi în grija unor de educatoare îndeobşte depăşite de situaţie... În ultima scenă, personajul ieşit din garderobă ar putea fi – într-un sistem realist de teatru – luat drept hoţ.

Nu în ultimul rând se cuvine menţionat faptul că spectacolul include detalii nostime, destinate strict adulţilor, pentru a le reduce impresia de corvoadă de a-şi conduce prichindeii la teatru. Vrăjitoarea de dinainte, metamorfozată prin mâncarea unei jumătăţi de măr verde (care ar fi fost efectul, dacă mânca fructul pe de-a-ntregul!?...) în vampă (rochie mulată de lamé, terminată în franjuri deşi, coc ridicat), îşi bate joc de sărmanul Lup, care vine să îşi schimbe părul... Sălbăticiunea înfulecă restul de măr şi exclamă „Wooooow!“ când îşi vede în cadrul metalic noua înfăţişare (pantaloni strâmţi, pardesiu negru de piele, cu pulpanele înfoiate la mişcare – gen „Matrix“).

Prin curiozitate şi joacă, teama devine motor de cunoaştere a lumii. Diverse frici – de zgomote, de întuneric, de pasta de dinţi, dar „mai ales de oamenii mari – care sunt foarte serioşi“, sunt demontate cu blândeţe şi umor. Demersul e din mai multe motive de apreciat, şi chiar de lăudat, dar jonglarea cu anumite fragmente de basm sau rezolvarea unor situaţii e discutabilă. Nu aş vrea să fiu în pielea părinţilor siliţi a explica de ce maştera pactizează cu lupul, de ce e bine să mănânci, totuşi, mere, de ce nu e bine să intri în vorbă cu necunoscuţii şi, în fond, de ce se ascunde un băiat în şifonierul unei fete!

La orice reprezentaţie destinată copiilor, replicile din sală rivalizează cu cele de pe scenă, pe care deseori riscă să la detroneze, prin farmec şi spontaneitate. Voci subţirele strigă la unison: „Uite! Uite! Acolo! Acolo! El a dansat!“ (pârând un umeraş cu o cămeşă albă de pânză topită, care se agitase ritmic în spatele ei). Episodul ocazionează următorul dialog: „E o fantomă!“ – „Nu e. Aşa se cheamă: cui i-e frică de bau-bau...“ La apariţia Scufiţei Roşii, copiii îi semnalează în cor „Acolo!“, deşi pericolul e pentru ea cvasiinvizibil. O Babă Hârcă întreabă „Oglindă, oglinjoară/ cine-i cea mai frumoasă din ţară?“ şi i se răspunde, din sală, întâi „Eşti o rea!“ (îndeobşte copiii asociază urâţenia cu trăsăturile de caracter), apoi „Tu eşti urâtă!“ şi abia ulterior o vocişoară îşi aduce aminte şi străpunge întunericul, cu răspunsul scontat: „Albă ca Zăpada!“ Când vrăjitoarea – convenţional (pentru maturi), dar neconvingător pentru copiii – transformată îi întinde Lupului un măr, din sală răsună avertizări: „Nu-l mânca!“ „Uite un curcubeu!“ – zice în final Bau-Bau cel metamorfozat şi elucidat. „Unde!?“ – se interesează o fetiţă din spate, pătrunsă de ideea că teatrul este reprezentare.

Teatrul „Ţăndărică“ – Cui i-e frică de Bau-Bau. **Scenariul, ilustraţia muzicală, light design şi regia: Ivica Šimić. Păpuşile şi costumele: Emilia Furduiu. Coregrafia: Violeta Dincă. Cu: Olga Bela, Dan Codreanu, Ana Maria Bălescu, Adrian Alexandru Neculcea. Data premierei: 6 martie 2014.**

SPECTACOLE-LECTURĂ

Irina ZLOTEA

Faceţi cunoştinţă cu Marilia Samper

Proiectul FABULAMUNDI.PLAYWRITING EUROPE, de dezvoltare a unei platforme dramaturgice europene, continuă cu succes. La sfârşitul lunii februarie a acestui an am primit vizita autoarei, Marilia Samper, care a venit să îşi (re) prezinte piesa ***Sombras* (L'ombra al meu costat) / *Umbre (Umbra de lângă mine*)**[1] şi să susţină un scurt workshop, în care să le vorbească studenţilor interesaţi de scrierea dramatică despre metoda ei de lucru. Textul ales, după cum este tradiţia, a fost transformat într-un spectacol-lectură, în regia lui Vlad Cristache, susţinut pe scena Teatrului „Odeon" din Bucureşti. Meticuloasa muncă de traducere a piesei le-a revenit lui Florin Galeş şi Iuniei Mircescu, care au reuşit să păstreze cu fidelitate esenţele tensionate ale piesei, poezia şi cutremurul interior al personajelor.

Despre autoare:

Conform fişei de prezentare de pe site-ul proiectului, Marilia Samper s-a născut în São Paulo, Brazilia, în 1974. Mama sa este braziliancă, iar tatăl său este de origine spaniolă. După ce a călătorit prin mai multe ţări, la vârsta de doisprezece ani s-a stabilit în Spania, unde locuieşte şi astăzi. Adolescenţa sa este strâns legată de Andaluzia, unde s-a apropiat de lumea teatrului. Studiază actoria la Institutul de Teatru din Sevilla şi colaborează cu mai multe companii teatrale din acest oraş (Viento Sur Teatro, La Matrona şi Centrul de Teatru din Andaluzia). Începe să scrie din întâmplare, dar odată cu câştigarea primelor premii şi publicarea textelor sale se mută la Barcelona, în 2001. Aici va absolvi studiile secţiei de Regie şi Artele Teatrului, în cadrul Institutului de Teatru. În prezent, Marilia Samper deţine o reputaţie generoasă ca dramaturg şi ca regizoare, fiind invitată să colaboreze cu scene importante din Barcelona. Dintre piesele sale, amintesc: *405*, *Pequeños Monstruos*, *Udol*, *Dos punkis y un vespino.* Piesa *Umbre* a fost montată pentru prima dată la Barcelona, în mai 2013, şi a fost regizată chiar de autoare.

Despre umbrele temerilor noastre:

Intrarea liberă, prestigiul Teatrului şi distribuţia consistentă (*Alba* – Sabrina Iaşchevici, *Mama* – Oana Ştefănescu, *Tatăl* – Ionel Mihăilescu, *Tânărul* – Ionuţ Vişan, *Bărbatul* – Marian Ghenea, *Străinul* – Gabriel Pintilei, *Bătrânul* – Mihai Dinvale, *Bătrâna* – Rodica Mandache, *Povestitor* – Marius Stănescu) au umplut scena de la „Odeon" (căci pe scenă a fost invitat publicul să asculte lectura) până la refuz. Doamna Dorina Lazăr a primit spectatorii şi a făcut o formală dar călduroasă introducere, scurtă şi cuprinzătoare.

Nu mă voi opri mult asupra spectacolului-lectură, căci, pentru mine, în centrul atenţiei au fost textul şi creatoarea sa (cum este şi firesc), mai ales că reprezentaţia nu a întrecut energia piesei. Îndrumarea scenică oferită de Vlad Cristache este corectă, cu o direcţie clară, dar puţin surprinzătoare, prea puţin viscerală şi cu puţină fermitate regizorală. În acelaşi spirit, actorii au respectat situaţiile, dar s-au lăsat prea puţin implicaţi în profunzimea personajelor. Acest fapt îşi poate avea pricina şi în diminuarea mizei, în sentimentul comun că spectacolul-lectură a fost iniţiat doar pentru a prezenta textul, nu pentru a-l provoca...

---

[1] Acest subtitlu a fost suprimat în limba română.

Pe scurt, conflictul piesei se împleteşte în jurul dispariţiei unei tinere în vârstă şaisprezece ani, Alba, într-o seară, în apropierea unei păduri. Autoarea urmăreşte în amănunt destructurarea interioară a persoanelor apropiate fetei, în urma acestui dureros eveniment. Părinţii care se iubeau „ca în prima zi" se distanţează. Mama îşi pierde încrederea în ceilalţi şi devine obsedată de căutarea fiicei sale. Tatăl încearcă cu toate resursele să revină la ritmul firesc al vieţii, în ciuda suferinţei. Suspiciunea lasă un văl peste ochii tuturor şi încordează relaţiile dintre personaje: Mai este Alba în viaţă? Cine a răpit-o? Este vinovat oare Străinul singuratic care locuieşte în pădure, sau colegul fetei? Dispariţia fetei declanşează reacţii în relaţia rigidă dintre tânărul care este îndrăgostit de ea în secret şi propriul său tată, amintind de pierderea altei fiinţe iubite: mama sa. În paralel, un cuplu vârstnic – descris de autoare ca fiind „ultimul cuplu din lume care se iubeşte cu atâta forţă" –, aparent fără legătură cu intriga centrală, revine iar şi iar asupra temerii de a se pierde unul pe celălalt.

Marilia Samper ne-a explicat că piesa *Umbre* este inspirată dintr-un caz real din Spania, descris într-un ziar: o fată de şaisprezece ani a fost acostată de un grup de băieţi, în timp ce se îndrepta spre casă, noaptea, în apropierea unei păduri; aceştia au bătut-o şi au violat-o, apoi au încercat să o ucidă, lovind-o de mai multe ori cu maşina. Pentru că tânăra nu a murit, băieţii i-au dat foc. „M-a afectat foarte tare acest eveniment, nu am putut dormi în noaptea aceea" – a spus autoarea. „Ce fiinţă umană ar putea face aşa ceva? Cum au suportat părinţii fetei?" Acestea au fost întrebările care au făcut-o să se gândească la scrierea unei piese: ce s-ar întâmpla cu un cuplu care se iubeşte, dar se confruntă cu o astfel de tragedie? „Am încercat să scriu despre caz din această perspectivă, dar mi-am dat seama că abordarea ar fi prea formală pentru teatru; poate ar fi fost mai potrivită pentru un thriller. Atunci am căutat ceva mai poetic, mai profund, şi am ajuns la o temă centrală: *pierderea*. Apoi, după ce am terminat drama, am observat că am atins şi alte teme, precum *regăsirea* şi *vindecarea*." Fiecare cuplu de personaje se confruntă cu dispariţia: părinţii cu cea din prezent, tatăl şi fiul cu cea din trecut, cei doi bătrâni cu cea din viitor. Fiecare trebuie să îşi găsească alinarea şi ajunge să descopere adevăruri despre el însuşi şi despre cei din jur, pe care nu le-ar fi bănuit niciodată.

Trebuie să remarc tensiunea construită cu multă abilitate în desfăşurarea acţiunii. Acţiunea şi atmosfera pendulează între umbră şi lumină. Accentele de anchetă poliţistă se îmbină perfect cu drama psihologică, cu analiza socială şi cu scenele care depăşesc percepţia concretă. Crizele interioare sunt echilibrate de inserţii care sugerează miticul: Străinul (apariţie misterioasă, simbolică, a singuraticului venit de departe, fără identitate, fără trecut, parcă trăind paralel cu existenţa cotidiană) catalizează disperarea Mamei; momentele de singurătate şi angoasă sunt pătrunse de un univers oniric al presimţirilor şi al imaginaţiei. Finalul este imprevizibil, concentrând note de lirism şi o gândire cu o aură aproape creştină.

Traducătoarea Iunia MIRCESCU, autoarea Marilia SAMPER; în plan secund: interpreţii Ionuţ VIŞAN şi Rodica MANDACHE

Sabrina IAŞCHEVICI, Marian GHENEA, Oana ŞTEFĂNESCU şi Ionel MIHĂILESCU

Spectacolul-lectură s-a încheiat destul de târziu, iar graba i-a mânat pe organizatori să renunţe la pauza de cinci minute, necesară pentru ca spectatorii grăbiţi să părăsească sala, iar cei nehotărâţi să aibă timp să delibereze. Astfel, prezenţa a fost numeroasă, dar nu foarte energică. Totuşi, au fost câteva întrebări potrivite. Spre exemplu, am aflat că procesul de scriere a piesei a durat aproximativ opt luni, fără a fi însă constant. Iar, la cererea unui spectator, Marilia Samper ne-a enumerat câţiva dintre autorii de teatru care o inspiră: „Am multe referinţe în teatrul antic. Shakespeare e şi el acolo: doar este un maestru. Apoi, îmi plac autorii americani şi britanici: cred că au multă sensibilitate; un nume ar fi Tennessee Williams."

Workshop – Personajul în centrul atenţiei

A doua zi, cei care au dorit să discute cu Marilia Samper despre scrierea dramatică au avut şansa de a o întâlni la Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale", în cadrul unui workshop. (Deşi titlul de workshop mi se pare uşor forţat: aş spune o discuţie activă, căci s-a desfăşurat pe parcursul unei singure zile şi a durat doar două ore.) Prezenţi la această întâlnire au fost dramaturgul Mihaela Michailov şi prorectorul Managementului Academic, Nicolae Mandea.

„Atunci când scriu, încerc să îi dau personajului meu o parte din trăirile mele, din gândurile mele. Cred că, de fapt, acesta este aportul unui creator în teatru" – a spus Marilia Samper, care a vorbit degajat, cu bucurie şi pasiune, despre modul în care lucrează, amintind tot timpul că, de fapt, fiecare are stilul său de a scrie şi că o astfel de aventură este personală. Spun „aventură", pentru că aşa defineşte autoarea crearea unei piese: „Pentru mine, a scrie un text este o aventură de descoperire, o investigaţie; caut răspunsul la întrebări care macină oamenii." În cazul său, personajul este mai important decât conflictul. El este motorul întregii acţiuni, în jurul său se construieşte lumea. „Urmărind propriile mele lucrări, aş putea spune că sunt un dramaturg de personaj." Atunci când îşi alege un personaj, Marilia Samper studiază un referent uman, pentru a găsi o personalitate vie, nuanţată, şi caută extraordinarul în acesta: „Trebuie să observaţi extraordinarul în personajul vostru, fie că îl foloseşte, fie că nu. Îmi place frustrarea şi mă joc cu faptul că personajele mele au multe năzuinţe (neîmplinite). În aceste visuri constă extraordinarul. Ele trebuie să fie încărcate cu dorinţă, pentru că ea este materialul cu care operează şi actorul. Ea îl face să vorbească şi să acţioneze. Instabilitatea (interioară) determină mişcarea."

„Pericolul care te ameninţă atunci când începi să scrii este să te îndrăgosteşti excesiv de cuvânt" – a avertizat autoarea, amintind că trebuie să ţinem cont de faptul că teatrul are mecanisme diferite de genul epic: „Când te apuci de scris, ai vrea să scrii totul şi să notezi fraze lungi, dar uiţi că pe scenă ai actorul, care prin prezenţa sa depăşeşte cuvântul." Astfel, am fost sfătuiţi să nu ne ataşăm prea mult de ceea ce scriem, pentru că cel mai probabil, va trebui să tăiem la punerea în scenă. Degeaba concepem o propoziţie superbă, dacă ea poate fi redată de către actor cu o simplă privire sau cu un gest, atunci ea este de prisos. „Poate de aici a apărut tendinţa mea spre didascaliile destul de lungi. Ele mă ajută să redau atmosfera şi emoţiile pe care vreau să le transmit. Scriu hiperrealist, detaliat, despre atmosferă, aşa cum mi-o imaginez. Scriu despre ceea ce nu se poate vorbi în dialog, în termeni senzoriali, puternic vizual şi auditiv. Didascalia nu se impune regizorului, ci îl ghidează în ambianţă."

Înainte de a încheia întâlnirea noastră, Marilia Samper ne-a propus un exerciţiu, care mie mi-a făcut multă plăcere. Ne-a oferit o ştire, cu titlul *Întoarcerea lui Ricart către nicăieri*, dintr-un ziar spaniol. Este povestea reală a unui bărbat, Miguel Ricart, care a fost condamnat la 21 de ani de închisoare pentru complicitate în uciderea a trei fetiţe, în ciuda pledoariei sale pentru nevinovăţie. Acesta şi-a ispăşit pedeapsa şi a fost eliberat. Nu avea unde şi la cine să se ducă. Presa l-a urmărit cu mare atenţie, stârnind şi mai mult dispreţul social. Nimeni nu s-a oferit să îl ajute sau să îl îndrume. Nici măcar centrele de reintegrare în societate pentru foştii puşcăriaşi nu s-au implicat: toţi îl evitau. Miguel a cutreierat câteva zile prin Spania, fără adăpost, fără bani, supravegheat constant de o maşină de poliţie, până când a reuşit să treacă graniţa în Franţa. „Mi se pare o poveste cu un miez aproape mitologic, al unui om respins de lume, condamnat să hoinărească fără ţel pentru totdeauna. Mi-a plăcut foarte mult această poveste şi v-o dăruiesc vouă."

Iar cerinţele exerciţiului au fost acestea:

1. Să scriem o didascalie lungă, detaliată, care ar deschide piesa, pornind de la această ştire. Personajele implicate – două la număr – sunt la alegerea noastră. Pot fi Miguel Ricart şi o chelneriţă, cei doi poliţişti care îl supraveghează etc. Conflictul poate lua şi el orice formă, dar trebuie să fie inspirat de această poveste.
2. Să scriem în continuarea didascaliei un schimb de replici (maximum 20) între două personaje. Trebuie să păstrăm acel joc interior pe care îl au oamenii între ceea ce gândesc şi ceea ce spun, între ceea ce doresc şi ceea ce fac, pentru a sugera frustrările şi temerile personajelor noastre.
3. Să descriem o scenă în care personajul principal îşi dă pe faţă frustrarea interioară, în care îşi mărturiseşte dorinţele. În acest moment, realitatea se contopeşte cu visarea: pot apărea în scenă fiinţe fantastice. Dimensiunea realităţii se poate schimba total; spre exemplu, visul poate să apară ca un desen animat sau se poate produce un salt temporar.
4. După ce am terminat de scris, să dăruim unui alt coleg textul nostru. Să învăţăm să renunţăm la ceva ce am creat.

Din păcate, din lipsa timpului, nu a existat un feedback consistent, ca să pot spune ce impact a avut acest exerciţiu asupra participanţilor, dar pentru mine a fost cu siguranţă binevenit. Ceea ce mi s-a părut interesant este faptul că, în cazul meu, în centrul atenţiei nu a fost povestea lui Ricart. Aceasta a servit ca declanşator pentru propriile mele teme de interes. Astfel, ştirea propusă a fost prilej de structurare a unor idei care erau de mult suspendate în mintea mea şi care şi-au găsit o formă, odată cu acest exerciţiu de imaginaţie. Probabil că aici apare acel strop de implicare ce personalizează creaţia fiecăruia, despre care ne vorbea Marilia Samper.

Am avut încă un oaspete plăcut şi generos. Cred că şi această vizită a fost un real câştig, dar care va fi deplin abia atunci când piesa tradusă în limba română va fi montată pe scenele noastre şi când textul va vedea „lumina tiparului", fie şi într-un tiraj mic, ca să rămână la îndemâna cunoscătorilor şi a celor interesaţi. Acum, după această experienţă, aştept cu sinceră nerăbdare următorii dramaturgi europeni pe care FABULAMUNDI îi promite publicului român.

Daria DIMIU

„Noi ne vedem istoria ca pe un fel de spectacol în evoluţia căruia nu putem interveni"

Demarat la sfârşitul anului trecut, proiectul Teatrului „Nottara" **„Spectacolul începe cu o lectură"** îşi propune să prezinte trimestrial, în primă traducere şi în primă lectură în România, câte trei texte valoroase, dar mai puţin cunoscute din dramaturgiile străine actuale. Ediţia I, desfăşurată în intervalul 3-5 decembrie 2013, a vizat Teatrul Contemporan Ceh; următoarea ediţie se v-a ocupa de dramaturgi mexicani, iar spre sfârşitul stagiunii – trei ruşi.

La conferinţa de inaugurare a proiectului au participat: Petr Zelenka, important dramaturg contemporan ceh, autorul piesei *Specii pe cale de* dispariţie; Mircea Dan Duţă, traducătorul celor trei piese selectate din dramaturgia cehă; René Kubášek, directorul Centrului Ceh din Bucureşti; Paul Chiribuţă, decanul Facultăţii de Teatru din cadrul UNATC „I. L. Caragiale"; regizorii Mihai Lungeanu şi Alexandru Mâzgăreanu, în calitate de iniţiatori şi coordonatori ai proiectului. Critic de teatru şi director al instituţiei-gazdă, Marinela Ţepuş a precizat că avanpremiera acestui proiect avusese loc, de fapt, la mijlocul lui octombrie, în cadrul Festivalului „Fest(in) pe bulevard" iniţiat de Teatrului „Nottara". Scopul principal al programului este abordarea dramaturgiei internaţionale curente mai puţin cunoscute, piesele selectate urmând a fi publicate în *Caietele Teatrului „Nottara"* şi distribuite în mod gratuit teatrelor. Acest eveniment marca totodată şi inaugurarea parteneriatul Teatrului „Nottara" cu UNATC, prin care tineri regizori şi actori vor colabora cu actorii şi echipa Teatrului. Conform unui studiu recent, efectuat de IMAS la solicitarea Teatrului „Nottara" întru o mai bună evaluare a gustului şi aşteptărilor publicului –, repondenţii semnalaseră o oarecare îmbătrânire a trupei. Angrenarea în spectacolele-lectură planificate a studenţilor UNATC din ciclurile de master şi licenţă încearcă să remedieze această stare de fapt, cauzată în principal de bizarerii legale, precum limita de vârstă şi îngheţarea posturilor din sectorul bugetar.

Directorul Institutului Cultural Roman din Praga, Mircea Dan Duţă este doctor în ştiinţe cinematografice şi profesor universitar la Facultatea de Film a Universităţii Caroline din Praga. Ca fin şi avizat cunoscător al scriiturii de teatru din spaţiul ceh, el a spus: „Ne-am orientat către trei autori din trei generaţii – ca scriere – diferite. Cred că e o alegere foarte potrivită şi echilibrată, astfel încât să vă faceţi o idee despre teatrul ceh, care este foarte individual". Textul lui Petr Zelenka e atât de important, încât a contribuit la stabilirea titlului studiului lui Duţă, *Teatrul contemporan ceh – specie pe cale de dispariţie?* În calitate de reprezentant al UNATC şi cu autoritatea funcţiei şi a experienţei, Chiribuţă a salutat şansa oferită de parteneriatul cu „Nottara": „E un mare avantaj pentru un tânăr să lucreze într-un teatru profesionist, să înveţe regulile jocului în afara şcolii, care e un spaţiu relativ protejat."

Oaspete de onoare al programului, Petr Zelenka nu e complet necunoscut publicului bucureştean: comedia sa neagră *Povestea unei nebunii obişnuite* fusese prezentată, tot ca lectură, în cadrul „Săptămânii teatrului ceh", organizată cu şapte ani în urmă la Teatrul „Odeon". Piesa *Purificare*, desemnată în ţara natală drept „Cea mai buna piesa a anului" la Alfred Radok Awards 2010, a ocazionat spectacolul regizat de Alexandru Mâzgăreanu la Teatrul Naţional (selectat în FNT 2011). Pelicula sa *Karamazovii* (scenariul şi regia îi aparţin) a reprezentat, în 2008, Cehia la „Oscar", la categoria „Cel mai bun film străin".

Cristiana IONIȚĂ, Cosmin DOGIOIU și Adela BIȚICĂ

Lorena LUCHIAN, Vladimir PURDEL, Ioana CALOTĂ, Anca DIMICU, Alexandru Mike GHEORGHIU

Victoria COCIAȘ, Cristiana IONIȚĂ, Costin DOGIOIU, Adela BIȚICĂ

În ajunul întâlnirii de la Bucureşti, autorul fusese invitat să ţină o prelegere la UNATC, în faţa studenţilor de la secţiile de scriere dramatică, regie şi actorie, iar puţin după încheierea întâlnirii cu presa avea să susţină conferinţa „Moartea filmului".

Cu mare amabilitate, dovedind un umor fin, uneori cu nuanţe amare, dramaturgul a răspuns câtorva întrebări privind activitatea sa şi starea actuală a teatrului ceh. Ca şi la noi, începuturile istoriei teatrului ceh s-au bazat pe traduceri, ceea ce pentru el personal înseamnă că „acest spirit slugarnic, tributar, a dus la inexistenţa unui curs de scriere dramatică". Ca şi acum la noi, scrisul pentru teatru nu-i este suficient traiului, aşa încât dramaturgii au şi – expresia îi aparţine – profesii civile. Majoritatea instituţiilor de spectacol sunt de Stat, dar Ministerul Culturii nu susţine financiar decât Teatrul Naţional, restul scenelor supravieţuind din contracte încheiate pe durată determinată, cu diverse administraţii locale – contracte derivate nu din obligaţia acestora din urmă, ci dintr-un fel de „senzaţie sentimentală a datoriei". Iscodit în legătură cu situaţia repertoriilor, a răspuns că teatrul ceh contemporan are un fel de rol educativ, „drept care pe afişele teatrelor veţi întâlni şi Shakespeare şi alt balast de acest fel".

Zelenka a spus că „Poziţia teatrului ceh e specială din câteva motive istorice. Teatrul ceh a contribuit din a doua jumătate a secolului XIX la crearea limbii cehe literare. Noi ne vedem istoria ca pe un fel de spectacol în evoluţia căruia nu putem interveni", enumerând câteva momente-cheie: în Revoluţia de Catifea, cele mai importante decizii s-au luat în Societatea Dramatică, dar şi jurământul de credinţă faţă de Hitler a avut loc la Teatrul Naţional din Praga! „Teatrele de oriunde nu şi-au creat încă mecanisme de apărare împotriva dramaturgilor cehi. A scrie piese de teatru în Cehia e considerată o chestiune foarte profesională, atât de profesională, încât nu ar trebui să o practice nimeni! Astfel încât, dacă înfăţişezi o piesă cehească vreunui director de teatru există mari şanse ca el chiar să o citească..."

Aştept cu interes următorul capitol al acestui foileton naţional-teatral, în speranţa că întâlnirea directă cu unul sau mai mulţi dramaturgi contemporani de pe alte meleaguri va isca discuţii la fel de rodnice.

DISCUŢII DESPRE SPECTACOLE

Oana MEDREA

De la film la teatru şi de la document la documentar

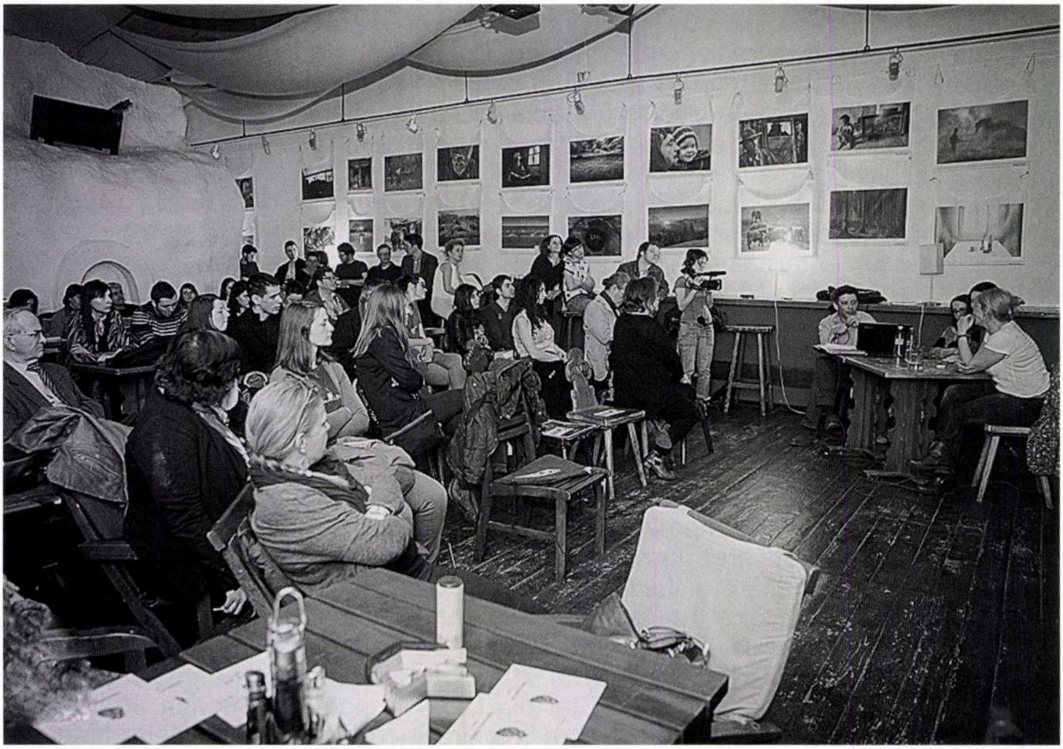
În cadrul **Festivalului de film documentar dedicat drepturilor omului „One World Romania“** (Bucureşti, 17–23 martie), teatrul a fost invitatul filmului sub sloganul celei de-a şaptea ediţii, „Cine-Luptă“. Întrebarea a plutit în aer şi la Clubul Ţăranului Român, acolo unde trei dintre cei mai activi regizori-dramaturgi ai momentului au participat la o discuţie despre consecinţele recursului, în teatru, la tehnicile specifice documentarului. În ciuda faptului că publicul de teatru şi cel de film nu se prea întâlnesc, e evident că subiectele alese îi apropie nu doar pe spectatori, ci şi pe creatori, a remarcat la început moderatorul **Alexandru Solomon**, fondatorul şi directorul Festivalului OWR, el însuşi remarcabil creator de film documentar. **Mihaela Michailov**, **Gianina Cărbunariu** şi **Andreea Vălean**, cele din urmă şi membre ale grupului dramAcum (autointitulat „teatru de urgenţă“) au vorbit despre spectacolele proprii care au avut ca punct de plecare istorii decupate din trecutul recent (dosarele de securitate ale unor opozanţi ai regimului comunist, vânzarea etnicilor germani din România, Mineriada din iunie 1990) sau din actualitatea social-politică („cazul Roşia Montană“).

Mihaela Michailov a relatat experienţa realizării proiectului independent şi autofinanţat ***13-15 iunie 1990. Capete înfierbântate***. Iniţiată în decembrie 2009, documentarea primei Mineriade a urmărit „cercetarea şi performarea istoriei recente“, cu două dimensiuni complementare: spectacolul de teatru şi arhiva audio-video constituită, interviuri realizate cu actanţi ai evenimentelor. Mărturiile au fost „culese“ de David Schwartz, Cinty Ionescu şi Mihaela Michailov, intervenţia asupra materialului constând strict în „editarea“ acestuia. Redate *verbatim* de actorul Alexandru Potoceanu, discursurile celor opt „personaje“ (de la notoriii Ion Iliescu, Marian Munteanu ori Miron Cozma, la „anonimii“ evenimentelor din iunie 1990) au construit o perspectivă distanţată, complexă şi contradictorie asupra unui fapt istoric care pare îndeobşte cunoscut.

De la documentarea unui moment istoric la cea a unei comunităţi, acesta a fost pasul făcut de Mihaela Michailov şi David Schwartz odată cu proiectul ***SubPământ. Valea Jiului după 1989***, realizat în 2012, cu aportul fotografului Vlad Petri, în urma cercetării întreprinse în cinci oraşe din Valea Jiului. Demersul continuă, într-un fel, povestea „capetelor înfierbântate“, însă din perspectiva comunităţii incriminate în timpul Mineriadelor, o categorie socială distrusă iremediabil de criza economică şi de deciziile aberante ale politicului. Dacă spectacolul îşi propunea o radiografie a cotidianului postsocialist din Valea Jiului, proiectul mai viza şi un turneu în oraşele miniere vizate, turneu care a prilejuit emoţionante întâlniri ale actorilor cu „personajele“ lor, urmate de discuţii cu membrii comunităţilor respective. Miza era, de această dată, „extracţia“ şi aducerea la suprafaţă a poveştilor despre un spaţiu şi despre locuitorii săi abandonaţi, ca şi inexistenţi în societatea actuală.

Gianina Cărbunariu şi Andreea Vălean au detaliat experienţa documentării colective pentru spectacolul ***Roşia Montană – pe linie fizică şi pe linie politică***, proiect finanţat de AFCN şi finalizat în 2010 prin includerea (pentru scurt timp) în repertoriul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. Nu intenţia arhivării, ci „simplul“ interes pentru un subiect care „nu era încă la modă“ i-a determinat pe

Alexandru SOLOMON, Mihaela MICHAILOV, Gianina CĂRBUNARIU și Andreea VĂLEAN



cei patru tineri creatori cu personalităţi, viziuni şi afinităţi diferite (Cărbunariu, Vălean au lucrat împreună cu regizorul Radu Apostol şi dramaturgul Peca Ştefan) să se deplaseze în zona afectată de exploatările miniere. „Relocarea" însăşi, contactul cu realităţile de „la faţa locului" (poveştile spuse de locuitorii satelor, poveştile locurilor) a constituit pentru ei etapa de lucru cea mai fascinantă. „Poziţia privilegiată" de outsideri şi condiţia asumată a „cercetării fără ţintă" au dat o turnură de experiment întregului proiect. Practic, aşa cum observa Gianina Cărbunariu, documentarea pe teren a influenţat decisiv nu doar percepţia realizatorilor asupra „cazului", ci şi interpretarea actorilor (care au improvizat pe baza materialului oferit de „portretele" locuitorilor intervievaţi), conceptul de spaţiu scenic, modul eteroclit în care s-a dezvoltat scenariul (în episoade, cu materiale utilizate când *verbatim*, când ficţionalizate, când realist, când suprarealist, ca răspuns direct la absurdul situaţiilor întâlnite).

Documentarul nu se poate dispensa de apelul la memorie. Tema a revenit adesea în dialogul de la Clubul Ţăranului Român. Toate proiectele invocate pornesc dintr-o nevoie acută a creatorilor de a nuanţa, sau chiar contrazice, ideea unei memorii „muzeificate" în discurs oficial, istoric, politic, „instituţionalizat". Memoria indivizilor, memoria vie, cu blurajele, reevaluările şi contradicţiile ei inerente, este privilegiată. Lucrând la spectacolul ***20/20***, o producţie independentă a Yorick Stúdió şi dramAcum pusă în scenă la Târgu Mureş, chiar în spaţiul confruntărilor interetnice din martie 1990, Gianina Cărbunariu expune fără niciun *parti-pris* adevărurile (motivaţiile, justificările) mai multor participanţi la un episod care nu întruneşte nici azi consensul istoricilor. În ***X mm din Y km***, produs de Asociaţia Colectiv A la Fabrica de Pensule din Cluj, metoda de lucru se schimbă, căci, pornind de la o stenogramă (documentul istoric al discuţiei dintre scriitorul disident Dorin Tudoran şi reprezentanţii Comitetului Municipal de Partid, din anul 1985), regizoarea pune sub semnul întrebării, prin jocul actorilor şi tehnicile de decupaj, acurateţea „adevărului istoric". În ***Tipografic Majuscul***, coproducţie dramAcum şi Festivalul Internaţional de Teatru de la Nitra, Slovacia, în parteneriat cu Teatrul Odeon, cel mai recent spectacol al Gianinei Cărbunariu, un document „clasat" – dosarul de urmărire deschis de Securitate, în anii '80, elevului de liceu Mugur Călinescu, disident *sui-generis* – serveşte nu atât înţelegerii trecutului recent, cât mai ales a prezentului, a mecanismelor care asigură perpetuarea vechilor mentalităţi şi structuri politice.

Documentarul îşi are, fără îndoială, propriile paradoxuri, după cum a lăsat să se înţeleagă dialogul dintre Alexandru Solomon şi invitatele sale. Teatrul realizat cu tehnicile documentarului „e un teatru care încearcă să transpună scenic *întâlnirea noastră cu o realitate, nu realitatea însăşi*" (Cărbunariu); el nu rezolvă nimic, nu furnizează un adevăr unic şi nici măcar un „mesaj". Dimpotrivă, pe măsură ce afli mai multe, misterul sporeşte, căci „ceea ce facem noi nu e o încercare de a acoperi exhaustiv un subiect", ci de a oferi o perspectivă problematizantă asupra lui (Michailov), astfel încât, după spectacol, „oamenii să simtă imboldul de a afla mai multe şi pe cont propriu, de a-şi formula propriile întrebări" (Vălean). Dacă rezultatul documentării este „subiectiv" şi în film, dacă şi filmului documentar i se reproşează „aportul informaţional redus" (cu toate că, evident, nu acesta este scopul lui), aşa cum puncta Alexandru Solomon, există şi un teritoriu în care cele două arte se despart, fapt evidenţiat de fiecare proiect evocat. E vorba de relaţia activă cu publicul, de apelul la conştiinţa şi reacţia imediată a spectatorilor, o relaţie care, graţie discuţiilor şi dezbaterilor concepute de cele mai multe ori ca parte integrantă a spectacolelor, are capacitatea de a modifica, la rândul ei, percepţia creatorilor asupra celor documentate şi aduse pe scenă, nuanţând poate chiar jocul actorilor, clarificând detalii, aruncând lumini mai vii asupra altora. Spre deosebire de filmul documentar, spectacolul are, astfel, posibilitatea de „a activa un alt tip de dinamică a comunităţii în care este prezentat" (Mihaela Michailov).

OPERĂ

Cătălin SAVA

A very good story. „Rigoletto", 1920's style

A fost prima oară în viaţa mea când, în drumul spre Operă, taximetristul a închis din proprie iniţiativă radioul din care se auzea zbierând o jună cantautoare, ca de obicei foarte frământată sufleteşte, şi mi-a spus, cu un aer confidenţial: „Aaa, la Operă! Se dă ceva cu mafioţi în seara asta!" Mai mult, odată ajuns, am avut senzaţia că am greşit „locaţia" şi am nimerit la stadion, când la intrarea foarte aglomerată am văzut şi auzit, cu ochii şi urechile mele, un samsar, destul de elegant, unduindu-se agil prin mulţimea fremătătoare şi şuierând printre dinţi, aparte, dar cu morgă sobru-expertă: „Un bilet, doriţi un bilet, domnu'?"

Uimirile mele nu s-au oprit aici. Pentru stare, dar şi pentru senzaţia că lucrurile se pot schimba, acest ***Rigoletto*** „cu mafioţi" a fost spectacolul pe care l-am aşteptat mai bine de 15 ani. Dar e puţin, dacă mă gândesc că alţii, mai puţin norocoşi decât mine, l-au aşteptat 60 de ani. Da, atât a trecut de la ultima montare autohtonă, cea a marelui Jean Rânzescu. De aceea, cred că acest *Rigoletto* şi noua sa faţă pot face ca sala Operei Naţionale Bucureşti să redevină, cu fiecare nou spectacol, neîncăpătoare. Şi veselă, ca în seara premierei – o seară care m-a făcut să redevin parţial optimist, în ciuda poveştii triste de pe scenă, *a very sad story*, cum spune regizorul invitat să monteze spectacolul din acest februarie 2014.

Noul *Rigoletto* poate însemna un prim act din procesul complicat şi costisitor al transformării prestigioasei instituţii muzicale româneşti într-un reper liric european. Un vis îndrăzneţ la prima vedere, dar care poate deveni realitate, dacă mă gândesc că spectacolul regizat de australianul Stephen Barlow, unul dintre starurile regiei mondiale moderne, este anunţat ca primul dintr-o serie ce îşi propune atât o nouă şi necesară abordare, cât şi relansarea primei scene lirice româneşti. Un nou *statement* liric, a cărui continuare o aştept cu interes. Şi dacă vorbim despre planuri, efort şi muncă minuţioasă ca rezultantă a succesului, trebuie spus că reuşita acestei premiere se datorează şi unei excelente campanii de promovare, din care multe instituţii culturale de la noi ar avea de învăţat. Ca un detaliu, pe lângă obişnuitele parteneriate media şi detaliile ce pleacă de la afiş şi caietul de sală – o ediţie specială a *Chicago Times*! – s-a turnat pe post de teaser inclusiv un excelent trailer care recreează atmosfera din Chicago-ul anilor '20, oraş al prohibiţiei, crimelor şi poveştilor de amor fără happy end. *So* awesome!

Ca orice geniu fără complexe, conştient de seva melodică a creaţiei sale şi de talentul de a crea personaje memorabile, Verdi îi scrie libretistului său, Francesco Maria Piave, în 1850, imediat după prima lectură a dramei *Regele se-amuză* de Victor Hugo: „Subiectul e nobil, imens şi conţine un personaj care este una dintre cele mai extraordinare creaţii, cu care teatrul tuturor timpurilor şi toate ţările se poate lăuda."

Nu văd deloc de ce fanii puriştii ai operei, duşmanii declaraţi ai Regietheather sau pur şi simplu doar ignoranţii îndârjiţi ar fi atât de lezaţi de transpunerea acţiunii din sala palatului ducal din Mantova într-o cârciumă funcţionând ilegal, mascată de frontispiciul unei agenţii de pompe funebre din faimosul oraş al sindicatului crimei

Soprana Shoushik BARSOUMIAN

naţionale: Chicago, capitala mafiei gangsterilor anilor '20. Mai ales că acest tip de montări neconvenţionale au o oarecare vechime în teatrele lirice europene şi americane: doar în ceea ce-l priveşte pe *Rigoletto* putem număra zeci de montări moderne în care acţiunea se petrece în cu totul alte spaţii istorico-temporale. Suntem totuşi în secolul XXI, pentru numele lui Dumnezeu! Ceva trebuie să se întâmple, nu de dragul schimbării, ci pentru publicul saturat de vechi şi de anost, dornic de provocări şi de nou. Şi mai ales că opera cu un libret demn de Shakespeare – după cum credea chiar Verdi – şi-a trăit, încă din chinurile facerii, propriile transpuneri şi limitări provocate de cenzură. Acţiunea este mutată din epoca libertinului Francisc I în plin Risorgimento, regele însuşi devine Ducele de Mantova, iar titlul operei, *La Maledizione* (Blestemul) împrumută numele personajului principal, *Rigoletto*, şi el schimbat, din Triboulet. Şi e important să ne amintim că *rigoler* în franceză, familiar *rigolo,* ne îndeamnă la ironie, la multă ironie.

Rigoletto, bufonul tragic, ascunde sub cocoaşa-i diformă şi masca ironiei zeflemitoare (*„Fa ch'io rida, buffone!"*) o intensă dramă pasională, centrată pe dragoste paternă, trădare şi răzbunare. Iar montarea lui Stepen Barlow, un *greu* în panoplia regizorilor contemporani de operă, are din plin tocmai această ironie, *à la rigolo*: Rigoletto îşi bate joc de Ceprano maimuţărindu-se la microfonul barului ilegal; Ducele, care devine The Duke, îşi cântă durerea la pierderea Gildei (*„Ella mi fu rapita"*) ţinând tandru o bâtă de baseball în braţe; Sparafucile, patron de bordel, negociază asasinatul sub un panou publicitar ce oferă asigurări de viaţă; chiar şi scena în care Rigoletto cântă *cu pantalonii în vine* Cortigiani, *glumă de prost gust a anturajului Ducelui, din care nu de mult şi el făcea parte, în calitate de maestru de ceremonii.* Şi caricaturizarea Ducelui e un semn al aceleiaşi ironii tutelare, de la pălărie, trabuc şi costumul de marinar, până la ipostaza în care acesta e pus să-şi cânte celebrissima *„La donna e mobile"*, fără să mai vorbim de finalul cu totul original.

Aşa că fizionomia celor doi interpreţi succesivi ai Ducelui nu face subiectul comentariilor: spectacolul a avut două distribuţii pentru rolurile principale. Mai ales că sunt mai mult ca sigur că şi castingul a fost făcut în ideea aceleiaşi caricaturizări, lucru pe care mulţi l-au scăpat din vedere, ocupaţi să măsoare din ochi înălţimea Ducelui sau gradul de strălucire al scalpului.

Desigur că nu te poţi opri în a te întreba ce-a avut Stephen Barlow cu Ducele, acest tânăr stăpân, frumos şi bogat, care iubeşte pur şi simplu dragostea, fie că o cântă amuzat contesei Ceprano, ori înaripat inocentei Gilda, sau libertin Maddalenei. Între noi fie vorba, n-ai cum să nu-l placi – măcar puţin – pe Ducele de Mantova, chiar dacă e ras în cap şi poartă un halat de baie, pentru pasiunea-i înflăcărată; pentru că, până la urmă, el iubeşte Iubirea şi e îndrăgostit de Dragoste. Şi totuşi, chiar dacă nu sunt total de acord cu Stephen Barlow în ceea ce-l priveşte pe Ducele gangster, chiar dacă în cheia ironiei, exemplele continuă, ele nu devin cinice, pentru că regizorul ştie să se oprească la timp. Acesta e marele merit al lui Stephen Barlow: arta dozajului, pe care ştie s-o folosească aşa cum trebuie.

În regia lui, Ducele, un fel de Al Capone despotic, şi gaşca sa hilaro-macabră sunt ghidaţi cu inteligenţă în partitura verdiană, fără a respecta *ad litteram* indicaţiile compozitorului, după cum însuşi regizorul o recunoaşte, acordându-i o libertate bine potenţată personajului principal, Rigoletto, un jolly joker tragic, ritmând alert şi unitar desfăşurarea acţiunii pe parcursul celor trei acte.

Personajele au avut în plus, pentru mine, trimiteri aluziv-ironice la universul cinematografic recent, producţii mai noi decât binecunoscutul *The Godfather*, de la

Soprana Shoushik BARSOUMIAN şi baritonul Lucian PETREAN

Foto: GinPhoto

Foto: GinPhoto

Boardwalk Empire, cu Steve Buscemi, un gangster pe post de „duce" în chiar Atlantic City-ul prohibiţiei anilor '20, şi răvăşitorul *The Sopranos* cu regretatul James Gandolfini, până la mai recentul *Mad Men*, de a cărui planturoasă Cristina Hendricks mi-a amintit Maddalena din prima distribuţie.

Şi scenografia lui Yannis Thavoris susţine această unitate, cu superbe şi minuţios plasate detalii temporale de efect: biroul Ducelui e o bijuterie în materie de amenajări interioare, *1920's style*. Ajutată mult de lighting design-ul lui Warren Letton – minunată, scena ariei „*Caro nome*", cu Gilda într-o atmosferă nocturnă de superbă visare, profilată jumătate pe cerul înstelat şi plin de promisiuni, jumătate pe zidul întunecat de cărămidă al casei lui Rigoletto.

Noutăţile absolute pentru Opera bucureşteană vin din folosirea compartimentată a scenei în sugerarea etajelor clădirilor înalte din oraşul american – compartimentare care ajută deopotrivă vocile în spaţializarea sonoră –, dar şi din utilizarea turnantei, care dă cursivitate filmică derulării acţiunii. Chiar dacă destul de mică, avantajul major al scenei turnante este şi el determinant nu doar în plan regizoral, ci şi în plan acustic, aducând vocile în faţă, mai aproape de public. Pe scurt, slavă Domnului că există turnantă!

Echipa e completată de coregrafia sumară, dar de mare efect a Victoriei Newlyn: excelentă rezolvare a atmosferei de show de la începutul actului I, o petrecere cabaret, plasată în prima noapte a noului an 1929!

Conducerea muzicală a spectacolului a fost asigurată de Cristian Sandu. Prezenţa dirijorului clujean încântă de fiecare dată publicul bucureştean şi la fiecare apariţie a sa în Capitală mă gândesc cât de multă nevoie are orchestra Operei de aici de un dirijor permanent; sub bagheta lui, instrumentiştii capătă consistenţă şi forţă unitară, se pliază atent şi însufleţit pe ţesătura de acompaniament, realizând un ansamblu cu foarte bune momente. Au existat şi câteva decalaje, atent rezolvate de tânărul dirijor, dar şi minunate momente, precum acompaniamentul rafinat din aria Gildei, din seara premierei cu cea de-a doua distribuţie.

Vocal, spectacolul nu a fost unul perfect, dacă perfecţiunea e un *must,* în sensul de cerinţă intrinsecă a celor care intră în sală aşteptându-se la un al doilea Pavarotti pe post de Duce. Cele două distribuţii au fost construite exclusiv pe solişti invitaţi, distribuiţi în rolurile principale. În seara primei distribuţii, în rolul titular a evoluat surprinzătorul Lucian Petrean – un *Rigoletto* excelent, poate cel mai bun din România zilelor noastre, o voce amplă şi generoasă, cu un joc scenic impresionant, cu observaţia că pe alocuri nu şi-a adaptat volumul ieşit din comun la spaţiul oferit de sala Operei din Bucureşti, al cărei public l-a răsplătit însă, pe bună dreptate, cu aplauze entuziaste. Rolul feminin a fost interpretat de americanca de origine armeană Shoushik Barsoumian. Frumoasă, ca toate armencele, Shoushik a fost o *Gildă* delicată şi expresivă, cu tehnică bună şi frazare nuanţată, dar cu voce mică, marcată de teamă – simţită în sală – în registrul supraacut. Robert Nagy a fost un „*the duke*" gangsteresc, cu oarecare decalaje, nu atât de deranjante totuşi pe cât acutele sugrumate în registrul impus de tuşele caricaturale ale regizorului. Impresionant a fost şi basul Horia Sandu în *Sparafucile*, cu o excelentă prestaţie vocală, în registrul cerut, cavernos şi întunecat, chiar înspăimântător. Sârboaica Eva Mrvos – ei, da! – m-a făcut să mă gândesc la personajul întruchipat de Joan Harris în *Mad Men*, *Maddalena* fiind aici elementul care confirmă caricaturizarea Ducelui de către regizor, nu atât prin prestaţie vocală, cât mai ales prin jocul actoricesc perfect.

HAPPY NEW YEAR CHICAGO! 1929

Foto: GinPhoto

Foto: GinPhoto

A doua seară a adus o nouă distribuţie principală. Clujeanul Martin Fülöp a fost Rigoletto, un foarte bun Rigoletto, dar cu probleme în actul I, după care experienţa şi-a spus cuvântul, agilitatea şi flexibilitatea sa vocală fiind evidente. *Gilda* a fost, de această dată, italianca Romina Casucci, o voce frumoasă, amplă şi convingătoare, cu rateuri însă în supraacut. *Ducele* a fost australianul Paul Tabone, mai aproape actoriceşte de rolul de *capo di tutti capi,* al cărui joc inteligent, suprapus pe atuu-rile personajului, au atenuat problemele de respiraţie şi intonaţie, aducându-i la final aplauze la scenă deschisă. Petre Burcă a fost convingător în Sparafucile, cu un vibrato însă destul de pronunţat, iar *Maddalena* a fost de această dată încântătoarea rusoaică Polina Garaeva, o mai veche cunoştinţă a melomanilor bucureşteni; *oceni haraşo*, Polina!

Note foarte bune se cuvin pentru rolurile secundare, calitatea sonoră şi actoricească a acestor partituri mici având darul de a întări impresia generală de lucru bine făcut şi contribuind, fără îndoială, la reuşita spectacolului: impresionantul bas Marius Boloş (*Monterone*), convingătorul tenor Andrei Lazăr (*Borsa*), foarte promiţătorul bariton Daniel Pop (*Marullo*), excelentul bas ieşean Octavian Dumitriu (*Contele Ceprano*) şi simpatica Elena Dincă (*Contesa*), fără a o uita pe Claudia Caia, în original tratatul rol al *Pajului*. De remarcat şi coeziunea admirabilă a ansamblului coral masculin. *„Zitti, zitti, moviamo a vendetta“* e doar un exemplu, pentru că prestaţia „gangului“ care îl însoţeşte pe Duce e una excelentă de la început până la sfârşit: Bravi, aşadar, corului pregătit de Stelian Olariu şi de Daniel Jinga!

În concluzie. *Rigoletto* e o operă fabuloasă, iar premiera din acest început de 2014 la Opera Naţională din Bucureşti, una excelentă! Viziunea lui Barlow are meritul, ca toate marile montări, să ne arate universalitatea textului, construit pe rezultanta unor sentimente. O bună prietenă, specialistă în lumea antică şi mare iubitoare de operă, entuziastă şi ea după premieră, mi-a reamintit de spusele lui Tucidide: *singura constantă a istoriei e comportamentul uman.* Iar ce va urma aici, la Opera Naţională Bucureşti, e aşteptat de pe acum cu mult interes!

P.S.: Pe când scriam finalul acestui articol, pe crawlurile televiziunilor de ştiri şi pe fluxul agenţiilor de presă venea vestea tristă a morţii lui Nicolae Herlea. Mă gândesc cu şi mai mare tristeţe că nu ştiu ca vreuna dintre televiziunile – de ştiri sau nu – din România să mai fi amintit ceva despre acest interpret legendar (poate unul dintre cei mai mari baritoni ai tuturor timpurilor), din 2012, de când Mariana Nicolesco îi acorda la Festivalul „Hariclea Darclée“ de la Brăila un premiu pentru întreaga carieră – un moment imortalizat de Televiziunea Română. Adio, Maestro!

Opera Naţională Bucureşti – Rigoletto **de Giuseppe Verdi. Libretul: Francesco Maria Piave. Dirijor: Cristian Sandu. Regia: Stephen Barlow. Scenografia: Yannis Thavoris. Lighting design: Warren Letton. Coregrafia: Victoria Newlyn. Maestru de cor: Stelian Olariu. Distribuţia I (20 şi 22 februarie 2014): Lucian Petrean (*Rigoletto*), Shoushik Barsoumian, SUA (*Gilda*), Robert Nagy (*Ducele*), Horia Sandu (*Sparafucile*), Iva Mrvoš, Serbia (*Maddalena*), Andrei Lazăr (*Borsa*), Octavian Dumitru (*Contele Ceprano*), Daniel Pop (*Marullo*), Adriana Alexandru (*Giovanna*), Marius Boloş (*Monterone*), Elena Dincă (*Contesa Ceprano*), Claudia Caia (*Pajul*). Distribuţia II (21 şi 23 februarie): Martin Fülöp (*Rigoletto*), Romina Casucci, Italia (*Gilda*), Paul Tabone, Australia (*Ducele*), Petre Burcă (*Sparafucile*), Polina Garaeva, Rusia (*Maddalena*), Andrei Lazăr (*Borsa*), Octavian Dumitru (*Contele Ceprano*), Daniel Pop (*Marullo*), Adriana Alexandru (*Giovanna*), Marius Boloş (*Monterone*), Elena Dincă (*Contesa Ceprano*), Claudia Caia (*Pajul*).**

Adrian MIHALACHE

Fatalitatea globalizării

La Paris există un Centru Naţional al Teatrului care oferă în fiecare an un premiu pentru cea mai bună piesă originală. Este omologul premiului acordat, la noi, de UNITER, cu deosebirea că piesele nu sunt trimise de autori, în manuscris, ci sunt propuse de editorii care le-au publicat. În anul 2013, câştigătoarea a fost compatrioata noastră Alexandra Badea, absolventă de regie de teatru la Bucureşti, care face o frumoasă carieră la Paris. Premiul constă din patru mii de euro, înregistrarea şi transmisia piesei la France Culture, dar şi din promovarea prin servicii de publicitate. Astfel, piesa premiată, ***Pulvérisés*** (*Făcuţi praf şi pulbere!* am spune, într-o traducere liberă), a fost montată la Théâtre de la Commune din Aubervilliers, mai demult o comună, acum un foburg al Parisului, uşor accesibil cu metroul.

Alexandra Badea a scris o piesă modernă, branşată la cele mai arzătoare „cestiuni la ordinea zilei". A făcut-o, însă, respectând buna şi vechea regulă a celor trei unităţi: de loc, de timp şi de acţiune. De fapt, unitatea de loc şi cea de timp sunt doar virtuale, pentru că personajele sunt răspândite pe glob, şi fiecare se află într-un alt fus orar. Ele se găsesc, totuşi, concomitent, în acelaşi spaţiu-timp virtual, generat de reţeaua internet. Avem de-a face cu patru personaje risipite prin lume, dar integrate în reţeaua de dezvoltare a unui acelaşi produs. Două femei: o biată muncitoare care migăleşte la circuite integrate, la Shanghai, şi o inovatoare care lucrează la concepţia produsului (cercetare-dezvoltare), la Bucureşti. (Remarcăm patriotismul lăudabil al autoarei: munca intelectuală este la locul ei în România, doar creierul lumii se află la Bucureşti.) Doi bărbaţi: unul se ocupă de mentenanţa produsului, la Dakkar, altul de asigurarea calităţii, la Lyon. Autoarea se dovedeşte perfect orientată în ingineria modernă, ceea ce nu e de mirare, doar e „fata lui tata", profesor la Universitatea „Politehnica" din Bucureşti.

Cele patru personaje se exprimă prin doi actori, respectiv Stéphane Facco şi Agathe Molière (*nomen est omen*). Ei nu intră în dialog, nici măcar în puţinele scene în care se află împreună în scenă. Textul este constituit din monologuri, în care fiecare se adresează lui însuşi, la persoana a doua: „tu te scoli de dimineaţă, tu faci, tu dregi etc.". Fiecare povesteşte ce a făcut timp de o zi şi o noapte. Monotonia este evitată prin voci din *off*, care creează tensiune. Jelaniile personajelor sunt legate de epuizarea fizică (chinezoaica din Shanghai), de moartea neuronilor (cercetătoarea din Bucureşti) şi de secarea hormonilor (cei doi bărbaţi responsabili de produs). Efortul impus de productivitatea modernă depăşeşte limitele suportabilităţii. Femeile nu-şi mai pot vedea copiii decât pe web-cam, ca să verifice dacă bonele au grijă de ei, bărbaţii nu mai fac sex decât la modul virtual.

Paul Lafargue, ginerele lui Marx, a susţinut includerea între drepturile omului a celui la „lenevie" şi nu a gândit rău. Mai târziu, preşedintele SUA, Theodore Roosevelt, a declarat că un „rezonabil răgaz" este necesar tuturor. În zilele noastre, asemenea idei sunt complet respinse. Trebuie să tragi tare, altfel rişti să fii lăsat la marginea drumului. Sigurul drept care ne-a mai rămas este cel de a consuma, mergând în fiecare weekend la supermarket. Sclavagismul, prin contrast, apare ca

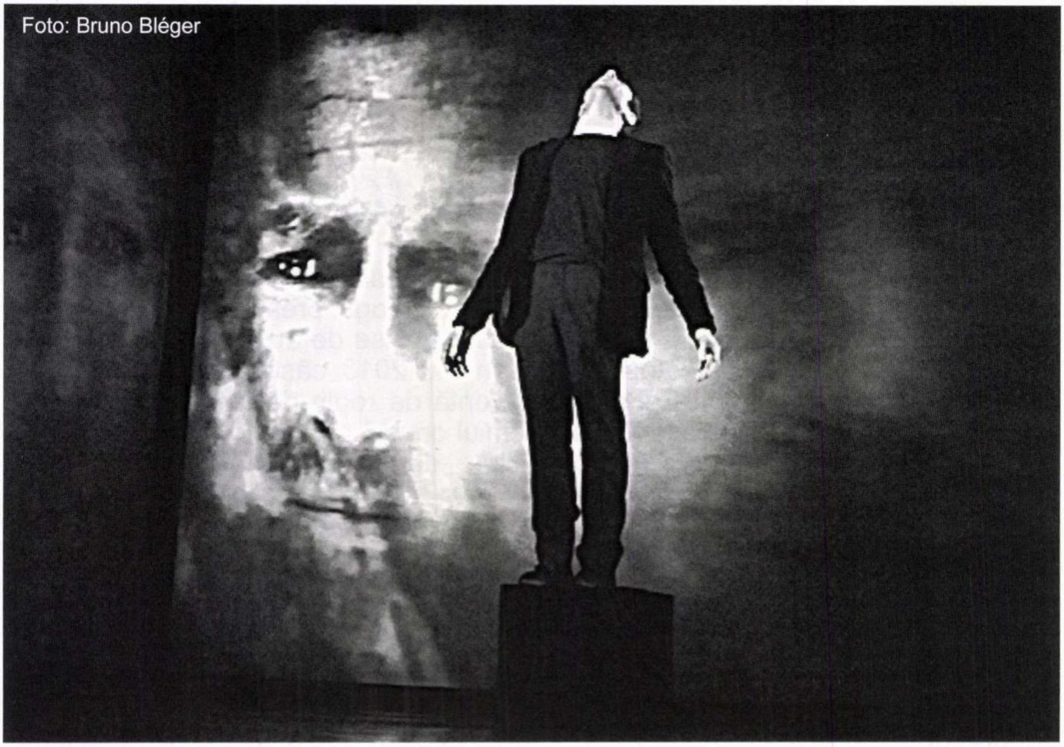


Foto: Bruno Bléger

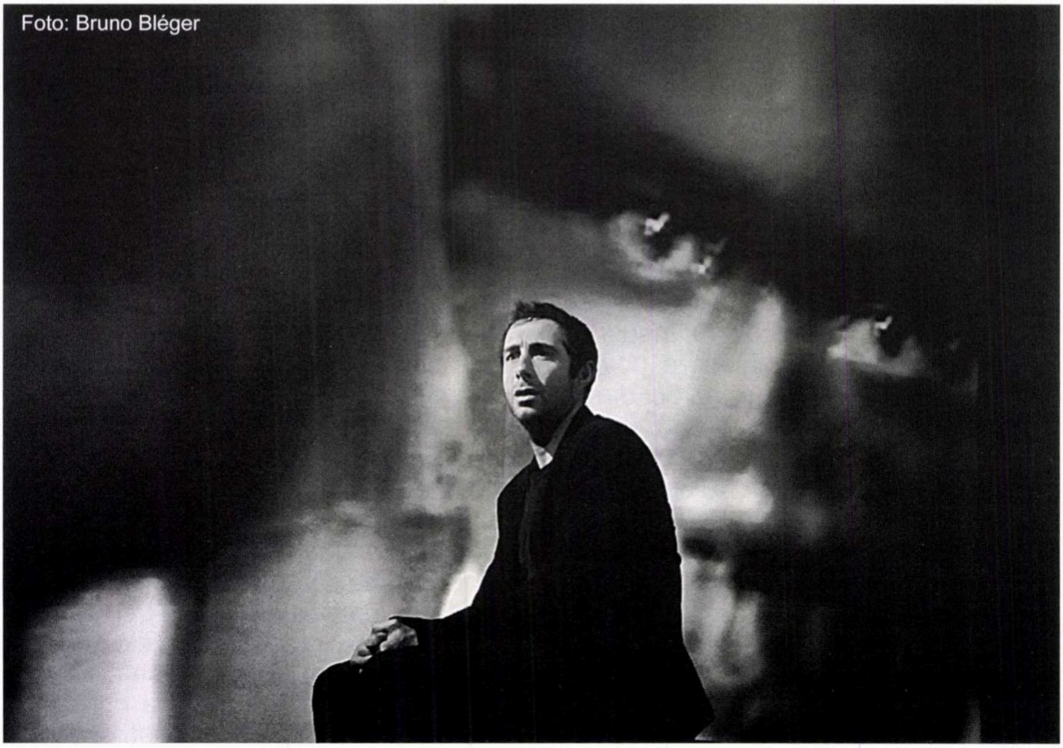


Foto: Bruno Bléger

o stare binecuvântată. Abordarea ideologică a autoarei este inspirată de tezele filosofiei occidentale, în speţă ale lui Jean-Luc Nancy, pentru care Occidentul şi, mai ales, Franţa, au fost perdanţii globalizării, prin delocalizări şi transferuri de tehnologie. Viziunea este parţială, pentru că pierde din vedere faptul că globalizarea a permis accesul la bunăstare a unor oameni din lumea a treia, prea bucuroşi să-şi sacrifice libertatea „pentru un pumn de dolari".

Regia semnată de Aurélia Guillet şi Jacques Nichet gestionează un întreg set de mijloace, unele mai tradiţionale – jocul actorilor –, iar altele mai complex-tehnologice – efecte vizuale şi sonore. Proiecţiile video, realizate de Mathilde Germi, pornesc de la imaginile celor patru personaje, pe care le pulverizează progresiv. Nihil Bordures realizează un ambient sonor impecabil, format din voci venite din *off* şi din sonorizări sofisticate. Luminile lui Jean-Pascal Pracht echilibrează un ansamblu de-a dreptul fascinant. N-am mai văzut decât la André Engel un aşa de sofisticat ecleraj. Textul pare un poem în proză, interpretarea este sensibilă, iar ambientul audio-vizual este seducător. La reuşita spectacolului contribuie disciplina perfectă a publicului care nu se foieşte, nu-şi consultă mail-ul pe mobil, nu trimite mesaje. Suntem la periferia Parisului, dar în centrul Europei.

Elisabeta POP

Antichitate la zi

„În lume-s multe mari minuni...
mai mari ca omul însă nu-s..."
Sofocle, *Antigona*

Tânăra – încă tânăra! – regizoare Anca Bradu este un colaborator constant al trupelor de limbă maghiară din Ungaria, dar şi din ţările vecine unde se află teatre de limbă maghiară. Cu toate că nu ştie bine limba maghiară (mă rog: n-o stăpâneşte bine, dar înţelege mult), este adesea invitată să monteze spectacole la ei, la maghiari. Pentru prima dată la Debreţin, ea a demonstrat încă o dată că face faţă cu brio acestor provocări. Actorii o iubesc: mi-am dat seama, după laudele şi mulţumirile adresate la mica agapă de după premieră. În scurtele lor intervenţii, ei au subliniat munca sa atentă cu trupa, lăudându-i răbdarea, exigenţa şi seriozitatea. Şi, nu în ultimul rând, cultura şi inteligenţa. Cineva a rostit chiar cuvântul fanatic, adăugând că acest fanatism al regizoarei a fost unul benefic.

Cu toate că a ştiut cam care sunt cerinţele publicului debreţinean, cât de la suflet le stau comediile şi spectacolele muzicale, Anca a propus o tragedie. Şi încă ce tragedie! O capodoperă a genului: ***Antigona*** lui Sofocle. Receptivă, conducerea Teatrului „Csokonai" a acceptat, fiind de acord şi cu colaboratorii ei – coregrafa Mălina Andrei şi scenograful Virgil Mihaiu. Ba chiar şi cu invitarea unui actor de frunte de la Oradea, din Trupa „Szigligeti": Kardos M. Robert. Dacă-i adăugăm acestei liste pe talentatul compozitor Horvath Karoly (plecat din România) şi pe actorul Miske László (unul dintre vârfurile trupei maghiare orădene), stabilit şi el de

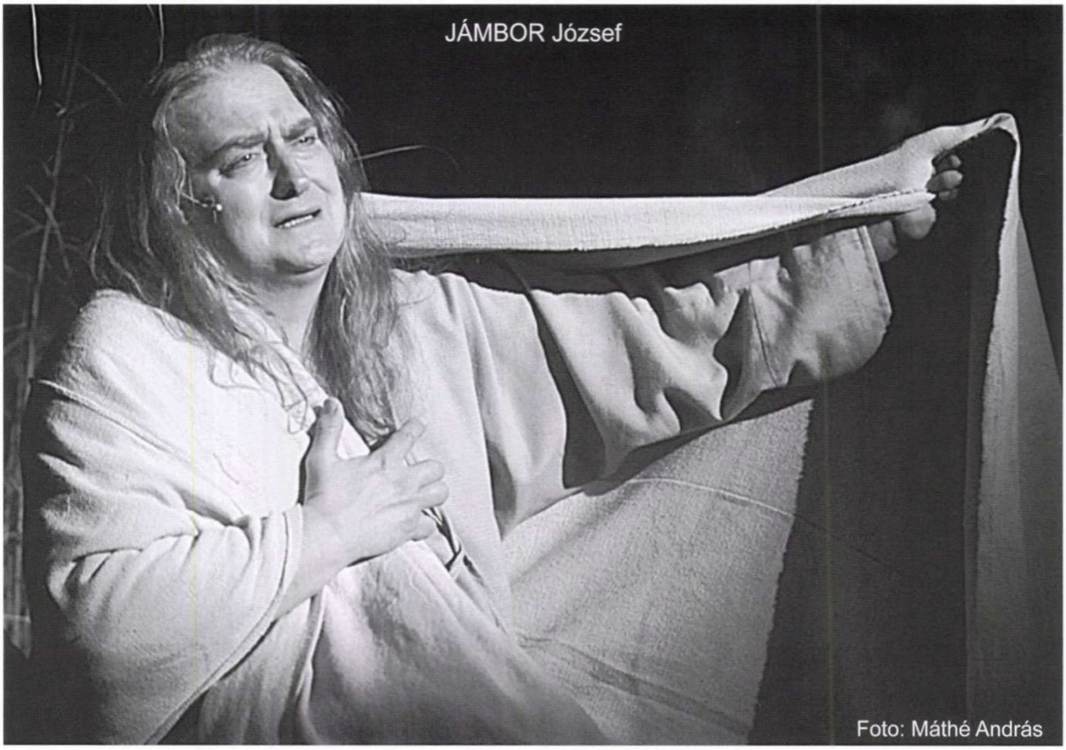
SZAKÁCS Hajnalka, ÚJHELYI Kinga

Foto: Máthé András

aproape 20 de ani la Debreţin, am putea spune că Anca Bradu s-a înconjurat de destui prieteni din România.

A gândit spectacolul în termenii unei modernităţi ce decurge din chiar subtextul generos al tragediei. Nimic din ce a fost valabil acum 2500 de ani nu s-a ofilit, nu s-a perimat. Au rămas în picioare ideile solide care constituie scheletul faimoasei tragedii: puterea şi seducţia ei, pericolul de a crede că eşti puternic şi nemuritor, invidia, lipsa toleranţei, exagerările de orice fel, fidelitatea, minciuna, intransigenţa dusă la paroxism, devotamentul, loialitatea, libertatea, cinstea, îndoiala, dreptatea, încrederea, sacrificiul, şi câte şi mai câte... Că a ajuns la inima publicului, am văzut cu ochii mei, Vreme de două ceasuri, fără pauză, spectatorii au ascultat ca la slujba de la biserică, înmărmuriţi.

Poate nu de teama de a nu fi destul de atrăgător pentru public, dar poate şi de aceea, Anca Bradu a găsit o soluţie ingenioasă, transformând Corul bătrânilor într-un Cor de tineri, care dansează şi cântă pe tot parcursul spectacolului. Foarte bine antrenaţi şi conduşi de Mălina Andrei, actorii execută dansuri ritualice şi cântă pe textele tragediei, animă scenă după scenă, duc povestea mai departe, contribuind cu energia lor la certa creştere valorică a spectacolului. Acest personaj colectiv este, după cele ale lui Creon şi al Antigonei, rolul cel mai important al spectacolului. Îl conduce – cu tact, cu atenţie, cu o anume graţie – Kardos M. Robert. Iar costumele sunt absolut minunate, aducând cumva cu cele din zona balcanică: sunt din in, dar au o linie în acelaşi timp elegantă şi modernă, păstrând ceva din croiala costumului de epocă; sunt albe, cu fâşii uşor înfoiate la poale.



Am văzut, mai demult, în anii '70 (avantajul vârstei!), atât spectacolul lui Ion Cojar cu Leopoldina Bălănuţă şi Ionescu-Gion de la Teatrul Mic, cât şi spectacolul de la Arad, semnat de Dan Alecsandrescu, cu Larisa Stase Mureşan şi Constantin Adamovici. N-o să le comentez aici, dar voi spune că în ambele s-a pus temei pe cei doi interpreţi, pe relaţia lor. Cele două actriţe, recunosc, au fost – fiecare altfel – Antigone magistrale. Dar pentru prima oară văd un Cor cu o asemenea prezenţă covârşitoare, atât de bine pus la punct şi cu o asemenea participare în spectacol. Un Cor-comentator, viu, energic, reflexiv.

A doua remarcă este legată de rostirea textului. Actorii debreţineni vorbesc limpede, cu o dicţie aproape perfectă. Nu se pierde nimic din text, nicio silabă; pauzele de respiro sunt la locul lor, aşa că nicio precipitare nu duce la nedorite încălecări de cuvinte. Pentru o trupă neobişnuită cu textul tragediei găsesc că e foarte bine. Bănuiesc că s-a muncit mult ca să se ajungă aici.

Cum spune şi în caietul-program al spectacolului, Anca Bradu a dorit ca montarea ei să vorbească despre libertatea de gândire – un concept, să recunoaştem, potrivit cu toate vremurile. În acelaşi timp însă, regizoarea s-a gândit să nu simplifice relaţia atât de aparte şi de complexă dintre Creon şi Antigona. Nu-i ţine partea, cum se spune, nu-l apără pe Creon – un tiran, la urma urmei –, dar nuanţează relaţia, nelăsând loc pentru interpretarea simplistă: victimă–călău. Creon apără, din postura de conducător, legile scrise, impuse, având obligaţia să le respecte atât el, cât şi supuşii săi. Antigona, în schimb, dorind să-şi îngroape fratele (declarat trădător, pe când Eteocle, celălalt frate, e declarat erou – vai, blestemul pus pe Oedip, tatăl lor, pentru incest, se împlineşte punct cu punct!), respectă alte legi, KISS GERGELY Máté, GARAY NAGY Tamás, JÁMBOR József, KARDOS M. Róbert

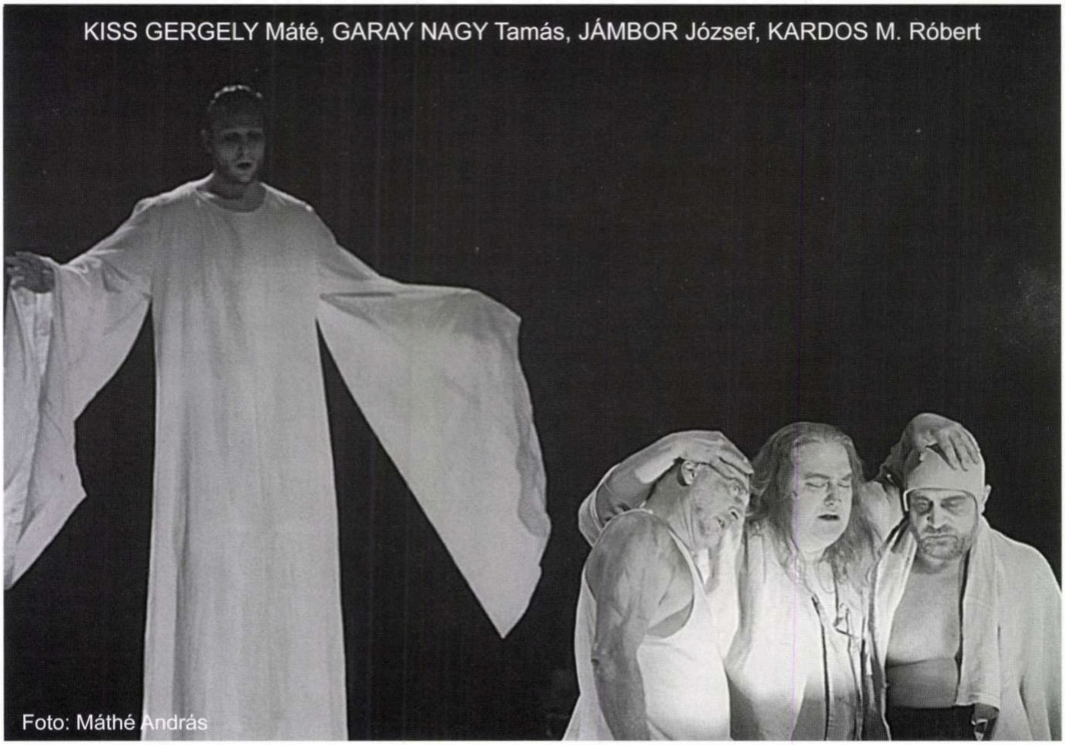


Foto: Máthé András

alte cutume, nescrise: legile omeniei şi ale obligaţiei de neam. Privit astfel, conflictul capătă alte dimensiuni, mult mai puternice, mai adânci.

Interpreta *Antigonei*, tânăra şi frumoasa Ujhelyi Kinga, nu apasă pedala vocii, deşi are un glas frumos. Nu urlă, nu se agită. Pedala pe care apasă e cea a inteligenţei, a voinţei, a faptei, nicidecum a resemnării. Ştie că Destinul îi ţine pe toţi în puterea lui, dar mai ştie că are o datorie faţă de fratele mort: ultima, aceea de a-l îngropa, de a nu-l lăsa pradă câinilor hămesiţi. Mi-a plăcut interpretarea ei, calmul, dar şi asprimea care ascunde cu greu o graţie înnăscută, demnitatea cu care se duce la moarte.

Prin contrast, Szakacs Hajnalka face o *Ismena* fragilă, amestec de frică şi laşitate, de teamă paralizantă şi strop de curaj, fie şi tardiv. Scenele celor două surori sunt emoţionante, încărcate de adevăr omenesc, de curaj asumat al uneia, de spaimă paralizantă a celeilalte. În îmbrăţişarea lor disperată ghicesc dramaticul balans între voinţă şi neputinţă.

Lui Creon, talentatul actor şi regizor *Jámbor József* îi aduce, în primul rând, o statură princiară, impunătoare, majestuoasă, iar apoi îi conferă atributele Puterii: siguranţă, duritate, intransigenţă, nobleţe, sobrietate, solemnitate. Glasul lui puternic, bine timbrat, vibrează ca un clopot. Creon refuză s-o ierte pe Antigona, dar refuză să-şi ierte şi propriul fiu, pe Hemon, care, îndrăgostit de Antigona, alege să moară lângă ea. Anca Bradu a decis ca momentele acestea atât de tragice, ca acela în care Creon îşi vede fiul mort – ca de altfel şi acela al mamei, Euridice, soţia lui Creon, căreia i se povesteşte totul –, să fie oarecum teatrale, marcate de demnitate, nu mânjite cu lacrimi şi urlete. Acest fapt nu le ştirbeşte nimic din emoţie: dimpotrivă. Krajcsi Nicolett (*Euridice*) e o apariţie stranie, o pată de culoare.

Scenă din spectacol

Foto: Máthé András

N-a fost greu să înţeleg că actriţei i-a plăcut acest rol minuscul, în fond o apariţie meteorică, un chip tragic al mamei eterne, faţă în faţă cu fiul condamnat la moarte. O Maică Precistă...

Nici *Tiresias* (interpretat de unul dintre greii trupei, Miske László) nu-i reproşează cu ură, cu duşmănie, lui Creon, gravele greşeli, ci o face cu un fel de calm al Oracolului, al celui mai presus de cele lumeşti. El vine de mână cu copilul – cu naivitatea, cu puritatea, cu inocenţa –, stă drept, parcă venind dintr-o altă lume, rosteşte sentinţa şi pleacă. Nimic patetic, nimic fals. Un moment foarte frumos în spectacol.

Fără tremolouri inutile îşi rosteşte replicile şi Garay Nagy Tamas, un *Crainic* ce dă greutate spuselor, cu emoţie şi cu sfială.

Virgil Mihaiu a creat un spaţiu de joc destinat pe de o parte Corului (dansurilor şi cântecelor), drept pentru care sub scheletul Palatului uşile batante se pot trage rapid la intrarea lor; pe de altă parte, pe lateral, pe practicabile înclinate, coboară personajele din preajma lui Creon. Doar cele două surori nu respectă (cumva, în semn de protest) intrările şi ieşirile impuse. În turnul Palatului are acces doar Creon. Câteva elemente de recuzită – o lampă, un birou – trimit discret la lumea modernă. În partea din faţă a scenei tronează GROAPA, motivul central al tragediei. De acolo iese Antigona şi tot acolo îi va fi mormântul. Pământ, pietre şi frunze, sunt câteva elemente prezente permanent sub ochii spectatorilor. Să nu uite... (*„Sloboade-o din cea hrubă, din pământ!/ Iar celui ne-ngropat găteşte-i un mormânt!"*)

Muzica este un element excepţional al montării: rar se întâmplă să însoţească atât de armonios o muzică scenele unui spectacol. Horvath Karoly e un iscusit compozitor: asta ştiam. Ei bine, el face aici, din muzică, un personaj aparte al

Foto: Máthé András

Scenă din spectacol

spectacolului. Partea sonoră (muzică veche, tobe, sunete combinate, stridente sau străbătute de linişte celestă) aduce tensiune, augmentează stări, provoacă, intrigă, distruge, agresează, linişteşte; într-un cuvânt, contribuie – categoric – la valoarea spectacolului.

Cred că *Antigona* este – şi pentru Teatrul „Csokonai", şi pentru Anca Bradu –, un pariu câştigat. Un spectacol dă samă despre gradul de maturitate al creatorului său. Nici acesta nu face altceva: descopăr, după ce de câţiva ani n-am mai văzut niciun spectacol semnat de ea, că s-a maturizat, că are şi idei, dar şi o echipă cu care colaborează bine; că are propuneri serioase, inteligente; că a învăţat să lucreze cu actorii din ce în ce mai bine; că – într-un cuvânt – e pe drumul cel bun în această meserie (vocaţie?) dificilă, în care femeile cel puţin îşi fac loc destul de greu.

Teatrul „Csokonai" din Debreţin (Ungaria) – Antigona **de Sofocle. Traducerea: Meszoly Dezso şi Ratko Iozsef. Regia: Anca Bradu. Scenografia: Horaţiu Mihaiu. Coregrafia: Mălina Andrei. Muzica: Horvath Karoly. Cu: Ujhelyi Kinga (*Antigona*), Szakacs Hajnalka (*Ismena*), Jambor József (*Creon*), Kardos M. Robert (*Corifeul*), Kiss Gergely Mate (*Hemon*), Vranyecz Artur, Mercs Janos, Pal Hunor (*Corifei*), Miske Laszlo (*Tiresias*), Krajicsi Nicolett (*Euridice*), Garay Nagy Tamas (*Crainicul*), Edeleny Vivien (*Euridice*), Orosz Csenge, Szanyi Sarolta, Lehner Zalan (*Copilul*). Corul: Agoston Peter, Bakota Arpad, Bocskai István, Fehervari Peter, Garay Nagy Tamas, Horvath Szabolcs, Papp Istvan, Rozsa Krisztian, Vaszko Bence. Orchestra: Dargo Gergely (vibrafon, tobă), Arany Zoltan (flaut), Gayas Zoltan (ţambal), Peto Aron (violoncel). Data premierei: 14 martie 2014.**

DIN LUME

Doina PAPP

„Jedermann" în Domul din Berlin

Cazul **Jedermann** e unul cu istorie. Cum se ştie, această piesă, scrisă de Hugo von Hoffmansthal la sfârşitul vieţii, în 1911, a avut un destin fabulos. Nu atât datorită calităţilor sale literare şi teatrale (Ion Marin Sadoveanu consideră opera scriitorului austriac minoră), cât mai cu seamă pentru că regizorul Max Reinhardt, iniţiatorul Festivalului de la Salzburg, a ales-o drept cap de serie pentru montările sale, în cadrul unei experienţe pleinairiste, cu trimitere la misterele medievale. Au rămas celebre spectacolele create de faimosul regizor german în scuarul din faţa Catedralei salzburgheze, unde *Jedermann* s-a jucat pentru prima dată în 1920, întrunind toate atributele unui eveniment. Ce anume ar fi putut impresiona în această iniţiativă, pentru ca ea să devină istorică?

Mai întâi, evident, gestul ca atare de a propune un dialog fie şi indirect cu Biserica atât ca locaş de cult, cât şi ca dogmă; pentru că poemul lui Hofmannsthal reia un mit medieval, care invocă legenda biblică a învierii lui Lazăr prin credinţă, în încercarea de a-i reîntoarce pe oameni cu faţa la Dumnezeu. („Eu sunt învierea şi viaţa!" – îi spune Hristos lui Lazăr). Nu mai suntem, fireşte, în epoca în care o asemenea întreprindere ar fi fost considerată o erezie, dar nici în deplină libertate a cugetului pentru a accepta imixtiuni profane în sacrul cel mai sacru, reprezentat de impozantul edificiu.

Ar mai fi fost apoi şi factura poematică a scrierii, care se manifesta împotriva naturalismului, simbolistica divină fiind reintrodusă acum în viaţa oamenilor şi pe calea unei piese de teatru.

Şi nu în ultimul rând ineditul montării, care – după observatorii vremii – impresiona prin modul în care regizorul a ştiut să administreze noua locaţie, dând teatrului aripi să evolueze şi în afara scenei, cum o va face din plin în secolul care începea.

Cât despre importanţa moral-spirituală a evenimentului, e de sesizat faptul că, la scurt timp după terminarea războiului, un scriitor ca Hofmannsthal (analiza istoricilor literari îl plasează în anturajul unei reviste estetizante, al cărui far era poetul Stefan George) intuieşte nevoia unui reazem spiritual al omenirii. Poemul său răspândeşte, e adevărat, un sentiment acut de melancolie, dar lasă în acelaşi timp loc speranţei, sugerând că întoarcerea la vechile mituri şi simboluri, în care omenirea a depozitat înţelepciune şi judecată morală, poate fi un mijloc de revenire. Deşi cu semnificaţie mai curând culturală, *Jedermann* reiniţiază credinţa drept cale de redresare, găsind teren favorabil în rândul oamenilor acelei lumi istovite de conflicte, pe care războiul mai mult le adâncise. Ideile asupra cărora se apleacă, despre căutarea sensului vieţii şi despre timp ca valoare relativă, vizează teritoriul spiritualităţii, al interiorităţii, domeniu cu precădere al religiei, al credinţei.

Jedermann se va juca la Salzburg mulţi ani, schimbând distribuţii şi regii, devenind un reper, un termen de referinţă pentru istoria dramaturgiei şi a teatrului modern. (Unul dintre interpreţi a fost cunoscutul actor german Maximilian Schell.)

În anii din urmă, experienţa renaşte la Berlin, în impozantul Dom din vecinătatea *Insulei muzeelor* şi a *Grădinii plăcerilor*. Construită între 1894 şi 1905, impozanta

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

catedrală, cu o capacitate de 2000 de locuri, a fost proiectată ca o replică a Prusiei protestante la adresa bisericii catolice a Romei şi Parisului. Arhitectul, J.,C Raschdorf, nu s-a sfiit să o încarce cu elemente de stil baroc şi renascentist, ieşind astfel din austeritatea cultului protestant. Destinată, între altele, celebrării *Messei* de Anul Nou, la care prin tradiţie participau Împăratul şi familia sa, Catedrala berlineză este de 27 de ani gazda unui ***Festival „Jedermann“***, care are loc toamna şi primeşte public din toată lumea. Am fost şi eu printre norocoşi, călcându-i pragul în octombrie 2013, într-o zi de duminică, strălucitoare ca soarele care o mângâia cu raze blânde, cu o lumină nefirească pentru berlinezii obsedaţi de cerul lor plumburiu.

Montarea din această rundă a Festivalului semnată de Brigitte Grothum a avut printre interpreţi actori dedicaţi acestui proiect, precum Francis Fulton Smith (*Jedermann*), Janette Biedermann Reiner Shone (*Moartea*), Peter Sattman (*Diavolul*), Andre Eisermann (*Mammon*). Trebuie spus că, spre deosebire de montările salzburgheze din vremurile noastre, care au loc pe treptele Domului, spectacolul de acum a pătruns în inima bisericii. El se joacă în faţa altarului şi în întreg spaţiul catedralei, înfiorând publicul şi intrigându-i pe puritani. În orice caz, sentimentul este copleşitor , actorii învingându-şi reticenţa şi luând în stăpânire spaţiul vast al Catedralei, pentru o oră şi jumătate.

La început bat clopotele. Un dangăt puternic, răscolitor. El anunţă începerea reprezentaţiei, dar şi pe Domnul care veghează. Din laterale intră în scenă actorii. Ei poartă măşti, cea mai distinctă fiind a aceluia care va interpreta personajul Moartea. Tabloul statuar pe care-l formează în avanscena altarului, pe platforma pe care se va desfăşura de altfel întregul spectacol, e un fel de avertizare asupra caracterului nonrealist al înscenării. Şi totuşi, ceea ce va urma va trece şi prin scene lumeşti, fiindcă Jedermann (în traducere: Oricine, Oricare om), cel chemat la ordine de către Moarte, îşi rememorează acum viaţa de desfrâu şi păcate, autorul încercând să ilustreze câte ceva din acest trecut şi din caracterul acestui bărbat bogat şi desfrânat. Aşa încât ne aflăm pentru o clipă la petrecerea dată în cinstea lui *Jedermann* de iubita sa. În faţa altarului se întinde o masă de ospăţ. Muzica atacă ritmuri nepotrivite, iar mesenii se distrează zgomotos, admirând gazda, care dansează înfocat pe masă, purtând un costum de culoarea flăcărilor iadului. Este momentul cel mai blasfemiator, socotit probabil astfel de credincioşii veniţi la spectacol, care dau semne de nelinişte, unii părăsind chiar incinta. Este momentul care ilustrează îndepărtarea de credinţă a lui Jedermann cel păcătos, care cu câteva scene mai înainte fusese dojenit pentru asta chiar de mama sa. Şi asta, mai cu seamă în clipa în care el îşi chemase administratorul, încredinţându-i sarcina de a construi o grădină a plăcerilor. Refuzase în schimb să-i păsuiască pe datornici, respingând fără milă o femeie sărmană. Cum Cel de Sus se hotărăşte să-i dea o lecţie, lui Jedermann i se anunţă sfârşitul, moment în care se confruntă cu ideea inutilităţii patimii lui pentru bani, simbolizată de Mammon, zeul avuţiei, cu rezultatele vieţii de desfrâu şi ispitire, simbolizate de prezenţa Diavolului, având toate datele personajului faustic (îi vrea sufletul etc.). Jedermann însuşi are ceva din Faust, în tentativa sa de a înfrunta misterele morţii, în frumoase tirade, pe care autorul i le atribuie pentru a susţine filosofia întâlnirilor sale fundamentale. Obosit şi sleit de viaţă, părăsit de toţi, el nu va fi însoţit la Judecata de Apoi decât de Credinţa la care se întoarce şi care îi apare sub chipul unei femei, cea pe care nu demult o umilise refuzându-i ajutorul.

Povestirea lui Hofmannsthal, cu multe elemente cunoscute din schemele clasice ale înfruntării Binelui cu Răul, are alură de poem filosofic, şi, chiar dacă ideile sale par locuri comune, elanul poetic al scriiturii le dă anvergura unei spectaculoase puneri în scenă. Ceea ce se întâmplă şi cu reprezentaţia de la Domul din Berlin, presărată cu momente tulburătoare, cum ar fi ruga mamei – moment decupat senzaţional de către regizor, prin plasarea în vecinătatea orgii de unde răsună muzica lui Bach. Am apreciat, în acelaşi timp, faptul că autorii spectacolului nu au abuzat de elementele caracteristice locului pentru a impresiona (nici de orgă, nici de muzica specifică, nici de spaţiile ofertante), folosind cu măsură toate posibilităţile şi atuurile ambianţei, pentru a le da greutate atunci când a fost cazul.

Experienţă unică atât pentru creatori, cât şi pentru spectatori, reprezentaţia cu *Jedermann* din Domul de la Berlin poate fi şi un argument al acceptării sintezelor postmoderne în spaţiul nu tocmai rigid – iată! – al religiei, al cultului protestant, în speţă deschis, de altminteri, prin tradiţie, dialogului.

Irina WOLF

Cronica unei sinucideri

Transpunerea scenică a nuvelei ***Wunschloses Unglück (A Sorrow Beyond Dreams)*** aparţinând scriitorului austriac Peter Handke marchează debutul regizoarei Katie Mitchell în sala „Kasino am Schwarzenbergplatz“ a venerabilului „Burgtheater“. Aflată la cea de-a doua montare a unei proze austriece, artista britanică propune o lectură într-o cheie preponderent filmică. Este ajutată, în demersul ei, de autorul englez Duncan Macmillan, care semnează dramatizarea nuvelei autobiografice a lui Handke.

Din povestea cutremurătoare a sinuciderii mamei scriitorului austriac, cei doi scot în evidenţă numai momentele premergătoare gestului şi pe acelea ale căutării urmelor în vederea reconstituirii lui. Acţiunea se desfăşoară într-un decor opulent (Lizzie Clachan), care reconstruieşte „casa“ din anii '70 a familiei Handke. Printr-un procedeu scenografic ingenios, faţada casei, alcătuită din trei părţi mobile, se ridică, rând pe rând, dezvăluind bucătăria, camera de zi şi dormitorul. Fiecare încăpere este refăcută minuţios. Tapetele folosite şi costumele cu o puternică tentă retro (Sussie Juhlin-Wallen) arată o atenţie foarte mare acordată detaliilor.

Acţiunea este filmată de un număr impresionant de video-camere, mânuite de o adevărată „armată“ de tehnicieni, iar uneori chiar de actori. În mod voit, imaginile alb-negre proiectate pe ecran scot în evidenţă perioada premergătoare morţii, în timp ce acţiunea ulterioară sinuciderii este redată pe peliculă color. Timp de nouăzeci de minute, pe întreaga durată a spectacolului, cele trei personaje principale – scriitorul *Peter Handke* (Daniel Sträßer), *sora lui* (Liliane Amuat) şi *mama* acestora (Dorothee Hartinger) – se mişcă fără a scoate o vorbă. Din când în când, dintr-o cameră „anexată“ casei, doi actori (Peter Knaack – *fiul* şi Petra Morzé – *mama*) aşezaţi la o masă, în faţa unui microfon pe care îl preiau pe rând, citesc pasaje din nuvelă. Momentele pregătirii sinuciderii sunt filmate în amănunt: fumatul celei din urmă ţigări, spălarea scrumierei, ritualul preparării „cocktail“-ului de pastile, legarea bărbiei de creştetul capului, îmbrăcarea mai multor scutece, aşezarea pe pat. Un fundal sonor sumbru anunţă dezastrul, amplificând tensiunea. Nu în

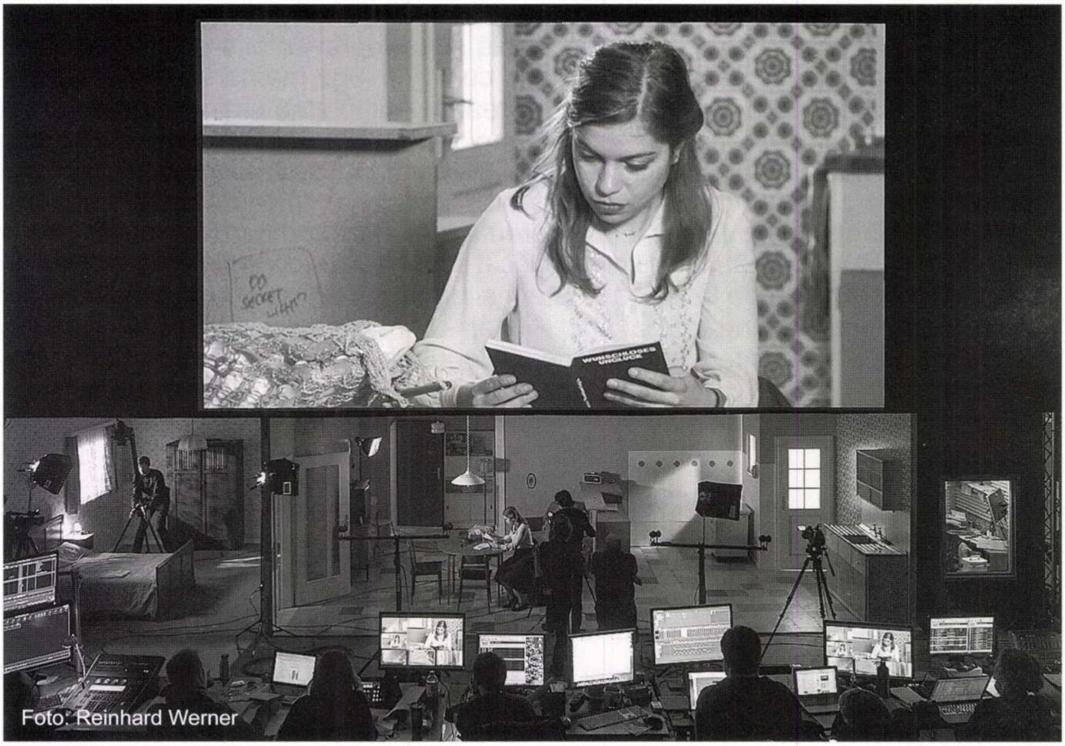


Foto: Reinhard Werner

ultimul rând, prin repetări succesive ale aceloraşi scene, Katie Mitchell transformă optica nuvelei, realizând de fapt un thriller.

Paradoxal, în pofida virtuozităţii tehnice, tocmai echipa cameramanilor şi personalul responsabil pentru ajustarea decorului la vedere contribuie în unele momente la estomparea dramatismului situaţiilor. Uneori se ajunge chiar la un comic involuntar; de exemplu, atunci când „cadavrul" mamei se ridică din sicriu pentru a-şi schimba cu rapiditate costumul şi a filma următoarea secvenţă în camera alăturată.

Prestaţia actoricească de excepţie a fost răsplătită de aplauze îndelungate. Cu toate acestea, ecourile în presa de specialitate de limbă germană s-au dovedit a fi nu tocmai pozitive, nu în ultimul rând din pricina costurilor ridicate ale producţiei. Şi aceasta, pe bună dreptate, dacă ne gândim că „Burgtheater" se confruntă cu un deficit de peste opt milioane de euro. Mai mult, un scandal financiar de proporţii zguduie de câteva luni de zile „templul" scenei teatrale de expresie germană. Iar una dintre măsurile de austeritate luate în considerare este închiderea sălii „Kasino am Schwarzenbergplatz". Să fi fost oare montarea lui Katie Mitchell o „cronică a sinuciderii" tocmai pentru sala destinată teatrului experimental de la „Burgtheater"?

Burgtheater Wien, Kasino am Schwarzenbergplatz – Wunschloses Unglück. **După tematici din nuvela lui Peter Handke. O dramatizare de Duncan Macmillan. Regia: Katie Mitchell. Regia imaginilor: Grant Gee. Decorul: Lizzie Clachan. Costumele: Sussie Juhlin-Wallen. Video: Finn Ross. Muzica: Paul Clark. Design de sunet: Melanie Wilson, Gareth Fry. Luminile: Jack Knowles. Dramaturgia: Amely Joana Haag. Camere video: Andreas Hartmann, Stefan Kessissoglou, Sebastian Pircher, Liliane Amuat, Laurence Rupp. Sunete: Ruth Sullivan. Cu: Liliane Amuat, Dorothee Hartinger, Peter Knaack, Petra Morzé, Robert Reinagl, Laurence Rupp, Daniel Sträßer. Data reprezentaţiei: 8 februarie 2014.**

Wahl
Burg
Wille

Matthias HARTMANN

Foto: Robert Jaeger

Irina WOLF

„Afacerea Burgtheater”: sistemul kafkian din culise

În Austria, „patria culturii”, criza mondială nu se resimte neapărat la nivel social ori individual, ci… cultural. Se vorbeşte şi se scrie zilnic, de două luni deja, despre uriaşul scandal de la „Burgtheater”, venerabilul templu al artei naţionale. Totul a început în primăvara lui 2013, când Silvia Stantejsky a anunţat că se retrage din funcţia de director economic, pretextând imposibilitatea de a-şi asuma răspunderea pentru situaţia bugetară a Teatrului. Paradoxal, anunţul a avut drept rezultat promovarea lui Stantejsky în poziţia de director adjunct. Aproape un an mai târziu, pe 3 ianuarie 2014, ea este demisă din cauza neregulilor descoperite în evidenţa contabilă a instituţiei. E invocat, de pildă, transferul „unei sume de cinci cifre din bugetul Burgtheater, în contul ei bancar personal”. Stantejsky se apără, motivând faptul de a fi fost nevoită, pe perioada verii, când departamentul pe care îl conducea se afla în vacanţă, să plătească din buzunarul propriu salariile angajaţilor, în special pe cele ale personalului tehnic şi administrativ. Or, regulamentul prevede ca orice sumă de peste 10.000 de euro să fie aprobată de directorul Teatrului. În consecinţă, lui Stantejski i se reproşează că ar fi falsificat semnături. E amintit, în acest context şi faptul că, în perioada primului său mandat, Stantejski ar fi înregistrat încasarea unei sume de 6.000 de euro sub numele regizorului Christoph Schlingensief; doar că, la data respectivă (august 2012), Schlingensief... era mort de doi ani.

Burgtheater este Teatrul Naţional austriac, cel mai important teatru dramatic din Republica Austria şi cel mai mare din Europa, cu o tradiţie bogată. În stagiunea 2011/2012, în jur de 438.800 de spectatori au participat la 877 de spectacole, în cele patru săli: Burgtheater, Akademietheater, Kasino am Schwarzenbergplatz şi Vestibül. Finanţat de Republica Austria, Bundestheater Holding, cel mai mare concern teatral din lume (!), gestionează un buget anual de aproximativ 232,5 milioane de euro şi are aproximativ 2.500 de angajaţi, fiind unicul proprietar a trei instituţii vieneze: Burgtheater, Opera de Stat şi Volksoper.

Declanşarea scandalului financiar de la Burgtheater a atras după sine căutarea culpabililor şi în rândul conducerii „firmei-mamă", directorul acesteia – Georg Springer – asumându-şi o parte din responsabilitate. Singurul care continuă să-şi decline orice vină este directorul Burgtheater-ului, regizorul Matthias Hartmann. Cu toate că fostul ministru al Culturii, Claudia Schmied, îi prelungise încă din 2012, până în anul 2019, contractul ce ar fi trebuit să se încheie în luna august a acestui an, Ministrul actual al Culturii, Josef Ostermayer, i-a acordat lui Hartmann un vot de neîncredere. Prin urmare, în data de 12 martie a fost programată în Parlamentul Austriac o reuniune a Comisiei pentru Cultură, unde urma a fi discutat scandalul, dar şi a se lua o decizie cu privire la eventuala demitere a lui Hartmann.

Între timp, Curtea de Conturi austriacă a dispus efectuarea unui control financiar amănunţit al instituţiei, în urma căruia a fost anunţat deficitul: a rezultat că stagiunea 2012/2013 s-ar fi încheiat cu o lipsă de 8,3 milioane de euro. Şi aceasta, în pofida repetatelor declaraţii ale directorului, conform cărora el ar fi „realizat cel mai mare număr de spectatori şi cele mai mari venituri din istoria Teatrului". În aşteptarea raportului de audit, s-a iscat o discuţie aprinsă şi cu privire la soluţiile de compensare a deficitului şi de reducere a costurilor în viitor. Ţinând cont că Burgtheater primeşte în prezent subvenţii cu 13 milioane de euro mai mici decât în urmă cu 15 ani, Hartmann a anunţat un plan de austeritate. Astfel, contractele anuale ale actorilor Therese Affolter, Corinna Kirchhoff, Liliane Amuat, Udo Samel şi Michael Masula nu vor fi reînnoite. În plus, faţă de reducerea ansamblului (care, pentru moment, cuprinde peste 80 de artişti) este luată în consideraţie şi vânzarea unor săli. O a treia soluţie – deplânsă de Hartmann – ar fi închiderea sălii „Kasino am Schwarzenbergplatz", considerată a fi „un loc de întâlnire indispensabil teatrului contemporan". În presa austriacă – unde zilnic apar articole şi detalii noi despre acest scandal de proporţii – sunt voci care susţin însă că „nu Burgtheater trebuie să acopere toate genurile de teatru, misiune pentru care există şi alte companii, mai adecvate, în Viena". S-a adus în discuţie şi o reducere a salariului lui Hartmann – la urma urmelor, acesta se ridică la mai mult de 220.000 de euro pe an (fără a mai pune la socoteală onorariile pentru montările pe care le semnează).

În paralel, într-o scrisoare deschisă, şi angajaţii Burgtheater i-au acordat directorului un vot de neîncredere, iar ansamblul s-a solidarizat cu directoarea demisă. Mai mult – de parcă nu era destul –, abia acum, în al cincilea an de mandat al lui

Hartmann la Viena, Jean-Piere Hoby, fostul director al Departamentului de Servicii pentru Cultură din Zürich, face public faptul că Schauspielhaus Zürich nu ar fi fost restaurat, aşa cum susţinuse Hartmann, în perioada 2005–2009, timp în care acesta ocupase funcţia de director – o informaţie menită, desigur, să-i confirme incapacitatea managerială.

Scandalul a făcut valuri şi în alte ţări europene. Directorul Teatrului Naţional din Budapesta, Attila Vidnyánszky, a anunţat că instituţia sa nu va mai participa la Festivalul Scenei Maghiare, care va avea loc în următoarele zile (14–20 martie) la „Burgtheater" (deşi, e bine de ştiut, alte companii şi nume – „Forte", „Katona József" & Sputnik Shipping al lui Viktor Bodó, „Krétakör" ori Béla Pintér – nu s-au retras de pe afişul evenimentului).

În fine, se mai zvoneşte şi că scriitoarea Elfriede Jelinek ar avea în lucru o piesă despre criza care zguduie „Burgtheater". Nici n-ar fi de mirare, din moment ce scandalul a căpătat deja tuşe kafkiene: în spatele fiecărei uşi deschise se iveşte o altă uşă şi în urma fiecărei explicaţii iau naştere noi întrebări.

Update martie 2014

Pe 11 martie, chiar mai devreme decât anticipam în corespondenţa mea, a venit şi epilogul (sau poate doar punctul culminant?) în scandalul financiar care zguduie „Burgtheater": ministrul Culturii, Josef Ostermayer, l-a demis pe Matthias Hartmann din funcţia de director – un eveniment fără precedent în istoria de 240 de ani a celui mai important Teatru din Austria! Motivaţia ministrului: „Măsura se impune pentru a evita alte prejudicii, şi mai mari, pentru Republica Austria şi pentru Burgtheater." Hartmann nu acceptă hotărârea şi intenţionează s-o conteste în instanţă. În schimb, a demisionat Georg Springer, şeful „Bundestheater Holding" (proprietarul lui „Burgtheater", al Operei de Stat şi al „Volksope").

Demiterea se soldează, pentru Hartmann, chiar şi cu interdicţia de a mai trece pragul Teatrului pe care îl conducea din 2009 şi în care, ca regizor, avea de finalizat câteva spectacole. Mai rău este că, deocamdată, „Burgtheater" nu mai are nici măcar director interimar, funcţie despre care acelaşi ministru a mai declarat, la conferinţa de presă: „Ţelul conducerii interimare trebuie să fie acela de a face să se vorbească din nou în societate despre spectacolele de pe scenă, şi nu despre cele din culise. E necesar acest lucru, pentru că Burgtheater este o instituţie de cultură extrem de importantă în Austria şi în întreg spaţiul de expresie germană."

Despre proporţiile scandalului spune destul şi faptul că cele mai importante partide au luat deja atitudine, aprobând şi susţinând hotărârea ministrului (reprezentant al Partidului Social-Democrat – SPÖ, din coaliţia de guvernare). Partidele Liberale FPÖ şi NEOS, aflate în opoziţie, cereau de altfel, încă din 15 februarie, demiterea lui Hartmann, salutând cu atât mai mult decizia de ieri.

La şedinţa de azi, 12 martie, a Comisiei pentru Cultură din Parlamentul Austriac, se vor pune în discuţie nici mai mult, nici mai puţin decât existenţa şi funcţiile lui „Bundestheater Holding".

În fine, pe 19 martie, Ministrul Culturii a făcut public numele directorului interimar al Burgtheater: Karin Bergmann.

Zomir DIMOVICI

Franța culturală, mereu sub presiunea politicului

Acum câţiva ani buni, am avut ocazia să particip direct la aventura unei trupe de teatru româneşti la Avignon. A fost primul impact cu industria culturală franceză, cu străduţele strâmte şi pitoreşti din interiorul cetăţii, cu soarele arzător care aureşte Castelul Papilor şi cu imaginea frântă a celebrului pod. În sălile în care doar cineva cu o imaginaţie suficient de bogată ar putea să-şi închipuie că o reprezentaţie poate avea loc, am descoperit un angrenaj subtil şi complicat, care face ca gestul artistic nu doar să ajungă la public, dar să şi devină, adesea, rentabil.

Am avut, apoi, şansa să cunosc oameni implicaţi direct în viaţa culturală franceză. Mare parte dintre ei, deja obosiţi de lupta zilnică cu proverbiala birocraţie franceză şi cu jovialii săi consilieri culturali. Pe atunci, acest lucru mi se părea că face parte din obişnuinţa francezilor de a se plânge de orice. Acum, conjunctura m-a pus în situaţia de a interacţiona direct şi, astfel, de a înţelege mai bine, şi din perspective diverse, funcţionarea ramurii culturale a „filierei franceze".

Pentru început, să luam în calcul cele patru teatre naţionale. Trei la Paris şi unul la Strasbourg. Ele însumează peste 1000 de spectacole într-o stagiune şi mai mult de jumătate de milion de spectatori. Apoi, adăugăm cele 39 de centre dramatice naţionale şi regionale, care totalizează la rândul lor mai bine de 5000 de reprezentaţii în sălile proprii şi mai bine de 3000 de spectacole în turnee (aceasta, doar în 2013). În plus, luăm în considerare faptul că, la sfârşitul anului trecut, existau 628 de companii teatrale subvenţionate, care au oferit 15300 de reprezentaţii proprii, cu aproape 3,5 milioane de spectatori. Tragem linie şi adunăm. Ce ne dă, este o imagine primară despre volumul considerabil pe care îl reprezintă afacerile culturale franceze, şi asta dacă avem în vedere doar cifrele legate de activitatea teatrală! Ca un ultim detaliu, Statul francez are în instituţiile proprii de formare artistică circa 7000 de studenţi anual şi peste jumătate de milion de profesionişti din lumea spectacolului, pentru o populaţie totală de ceva mai mult de 65 de milioane!

După ce am aruncat un ochi pe hârtiile oficiale ale Ministerului francez al Culturii şi am extras datele de mai sus, să vedem ce se întâmplă în teren. În Franţa, nimic nu mişcă fără intervenţia Statului. Iar când vine vorba despre afacerile culturale, indiferent de mărimea proiectului, acesta este conceput pentru şi în aşteptarea subvenţionării de la Stat. Formele sub care aceste finanţări pot fi accesate sunt diferite, deşi în mare parte toate vin dinspre aceeaşi instituţie: Ministerul francez al Culturii. Este o adevărată aventură să înţelegi sistemul alambicat al Ministerului. Pentru cineva nou, dacă vrea să obţină fonduri, cel mai practic este să apeleze la oameni şi instituţii care s-au lovit deja de sistem, l-au înţeles şi l-au aplicat. Partea bună este că în Franţa există o voinţă reală din toate părţile ca investiţiile în cultură să funcţioneze. Partea proastă este că, la fiecare schimbare de guvern, felul în care funcţionează aceste investiţii este schimbat – pe ici, pe colo, în părţile esenţiale...

În ultima vreme, dincolo de aleatoriul organizaţional generat de fiecare nou ministru, a apărut un alt factor de nelinişte: reducerea bugetară. La toate acestea se adaugă, în mod paradoxal, ramificarea exagerată a sistemului. Astfel, se diluează responsabilităţile în teritoriu şi apar situaţii în care sunt oferite mai multe granturi aceluiaşi proiect, ceea ce conduce la blocarea finanţărilor de către Curtea de Conturi. Nu în ultimul rând, este semnalată lipsa de control în cazul proiectelor de anvergură, care solicită un volum mare de muncă şi o coordonare precisă. Din păcate, marile şantiere culturale ajung să genereze costuri care nu au fost estimate, adesea acestea ridicându-se la dublul previzionat.

În stilul deja obişnuit, s-a încercat să se modifice statutul „intermitenţilor" din lumea spectacolului. E vorba de profesioniştii care nu au contracte de muncă pe timp nedeterminat, ci lucrează „pe proiect". În perioadele în care nu au de lucru, Statul francez îi consideră în şomaj, iar asta presupune că ei primesc indemnizaţii. S-a sperat că modificarea sistemului de acordare a indemnizaţiilor de şomaj va micşora presiunea asupra buzunarului Statului. Reacţiile au fost imediate: s-a ieşit în stradă, s-a vociferat, cerneala a început şi ea să curgă, artişti consacraţi şi realizatori de teatru şi de cinema au ridicat puţin vocea în apărarea unor oameni care sunt utili actului artistic şi s-a reiterat faptul că sistemul de lucru de până în acest moment şi-a dovedit eficienţa. Apoi, s-a făcut apel la experţi financiari şi în dreptul muncii, care au dovedit, la rândul lor, că problema ridicată este falsă şi că, în final, economia rezultată va fi doar de câteva sute de mii de euro. Altfel spus, e ca şi cum cineva care este dator la bancă mai multe milioane de euro, ar primi un euro-cent, sperând că astfel datoria i se va stinge mai repede. Drept urmare, acest scenariu a fost abandonat.

Pe de altă parte, fiecare oportunitate de a mai „ciupi" nişte bani este fructificată la maximum. Recent, Comedia Franceză a reuşit, în mod aparent miraculos, să vândă oraşului Geneva Teatrul său Efemer, făcut din lemn de brad, deşi acesta zăcea inutil în aşteptarea – de ceva vreme – a aprobării vânzării către statul libian. Detaliile vânzării sunt încă vag cunoscute; cert este că banii strânşi de donatorii elveţieni s-au dovedit mai puternici decât disponibilitatea libienilor de a demonta şi remonta Teatrul.

În provincie – cum e cazul Nantesului –, marile proiecte culturale de ieri sunt puse sub semnul întrebării azi. Adesea nu valoarea lor ideatică şi potenţialul educativ este cel care generează discuţii, ci orgoliile şi calculele de partid. Ceea ce ieri era magnific şi deschidea noi orizonturi, azi poate fi considerat „proiect faraonic". Oricare ar fi realitatea, ceea ce sare în ochi este faptul că banii arondaţi culturii sunt adesea utilizaţi pentru a controla afacerile dintr-o zonă de influenţă. Forţa personalităţii unui lider politic local tinde să aibă mai multă greutate decât valoarea culturală a unui proiect, care, astfel, trebuie să se supună ideilor politice.

În particular, mediul cultural începe să-şi pună întrebări. Sacrificiile necesare redresării bugetului de Stat sunt puse faţă în faţă cu cheltuieli nechibzuite, din cauza lipsei generale de organizare. Ca de multe ori, în sectorul public lipsa banilor e dată de un management defectuos. Uneori timpul de lucru este prost distribuit. În teatrele naţionale, organizarea din prezent nu e compatibilă cu exigenţele de producţie a spectacolelor de teatru şi balet. Tehnicienii vin la oră fixă, nu atunci când este nevoie de ei. Se plătesc ore suplimentare, dar echipele nu fac schimb de informaţii între ele şi adesea e necesar să fie adus personal suplimentar, care să acopere lipsurile de organizare.

În prezent, toată lumea aşteaptă cu sufletul la gură alegerile, următoarea mişcare a preşedintelui Hollande şi eventualele intervenţii în presă ale ministrului Culturii, Aurélie Filippetti, care tinde să devină şi mai surprinzătoare decât preşedintele francez!

În ordinea cronologică, mai întâi e vorba despre alegerile municipale din 23 şi 30 martie – cele mai importante, căci desemnează noii lideri locali. La fel ca în

România, în Franţa tot eşafodajul autorităţii locale se desface şi se face – sau, după caz, se reface – în lunile ce urmează alegerilor. De rezultatul acestora depinde o mare parte a vieţii culturale franceze. O asociaţie de teatru de amatori dintr-un orăşel sau o trupă de prestigiu care pregăteşte o nouă stagiune aşteaptă cu aceeaşi înfrigurare să vadă cine sunt noii consilieri. Dacă zarurile urnelor şi capriciile de moment ale electoratului aduc pe scaune acele personaje care ar putea facilita o nouă subvenţie, toată lumea e mulţumită. Dacă nu... nu! După care, ciclul se repetă.

La rând, vin alegerile europene, la sfârşitul lui mai. Prilej de speranţe şi teamă pentru marile case de distribuţie, pentru organizatorii de mari şi mai mici festivaluri, producători, actori, regizori, oameni de presă... Şi lista poate continua, pentru că un imperiu cultural presupune şi o armată covârşitoare de oameni implicaţi în afacerile acestuia. Există o stare de tensiune mocnită la toate nivelurile lumii spectacolului, şi toată lumea aşteaptă cu interes crescând să vadă care vor fi efectele rezultatului acestor alegeri. Dar puţini sunt cei care se arată încrezători în viitor.

Sistemul socialist, care a obişnuit generaţii întregi de francezi cu ideea „Statului-providenţă", a ajuns azi la o scadenţă pe care urmează să o plătească următoarele generaţii, confruntate cu politica coercitivă a globalizării. Dincolo de frazele frumoase, legate de politicile culturale europene şi armonia prin diversitate, va fi repede necesară o abordare pragmatică şi adesea ne-culturală, în ceea ce priveşte bugetele alocate. Guvernul socialist este pus în faţa unei dileme: să continue gestionarea tradiţională de stânga sau să găsească formule social-democrate şi chiar de dreapta, pentru a rezolva problemele financiare sau de alt ordin, care tind să sufoce inclusiv politica culturală franceză?! Se pare, însă, că guvernul se agaţă încă de vechile idei, temându-se – evident – de o reacţie vehementă din partea propriului electorat. Conform statisticilor oficiale şi neoficiale, „le peuple" se arată din ce în ce mai dezamăgit, confuz şi dezabuzat, ca un copil căruia i-ai luat jucăriile obişnuite şi i-ai dat în loc un coş plin cu facturi neplătite.

Irina WOLF

Sărutul – o formă de violare a demnităţii umane?

„Discriminarea este, şi acum, omniprezentă, chiar dacă este ilegală în statele membre ale Uniunii Europene" – se specifică într-unul dintre rapoartele Comisiei Europene. Prejudecăţile, ignoranţa şi intoleranţa sunt încă bine ancorate în societate, putând duce la discursuri homofobe şi transfobe, agresiune în şcoli şi sinucideri. Una dintre cele mai durabile manifestări culturale dedicate dramaturgiei LGBT este Festivalul de la Roma „Garofano Verde – Scenarii de Teatru Homosexual", eveniment ajuns în 2013 la ediţia a XX-a. Cu toate acestea, Italia este una dintre ţările cu cel mai mare număr de sinucideri pe motiv de orientare sexuală, în rândul adolescenţilor. Pornind de la un astfel de caz, Stefano Ricci şi Gianni Forte, duo-ul artistic cunoscut sub numele *ricci/forte*, au pus în scenă spectacolul ***Still Life* (*Natură moartă*)**.

De la bun început, impactul vizual creează o atmosferă dătătoare de fiori. Pe scena complet goală, aliniate de-a lungul peretelui din spate, se află lumânări

Foto: Daniele&Virginia Antonelli

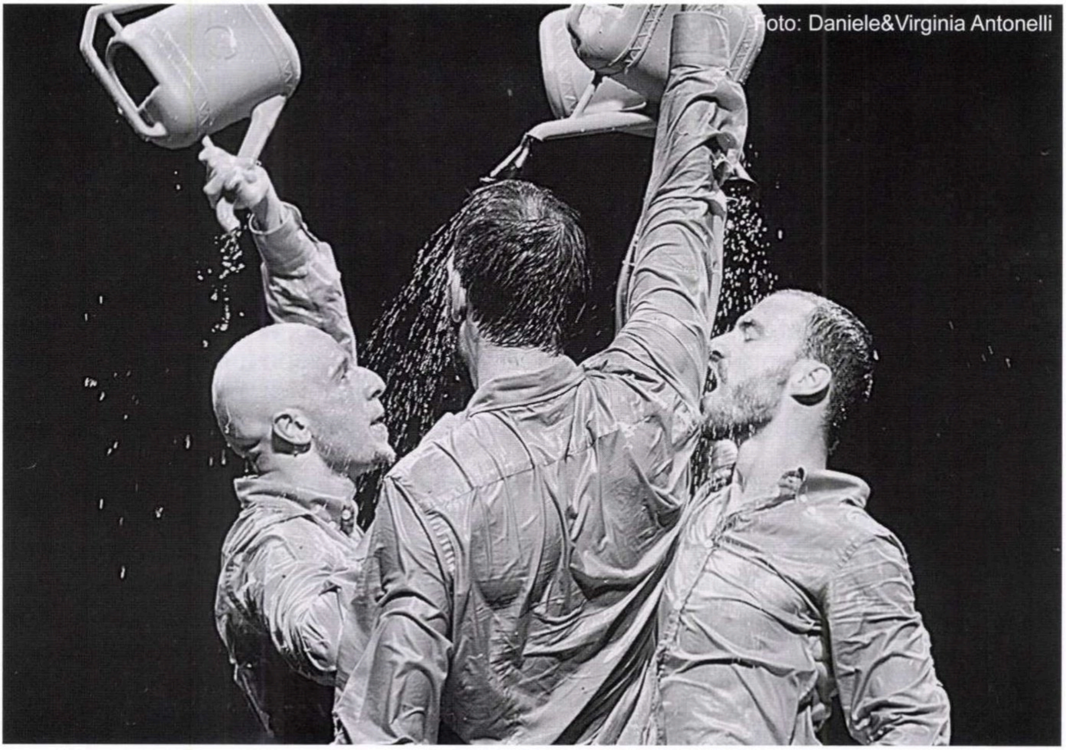


Foto: Daniele&Virginia Antonelli

aprinse pentru sufletele celor decedaţi. Luminile acestora strălucesc minute în şir, în întuneric, într-o linişte deplină, pentru ca apoi să-şi facă apariţia actorii, prin spatele sălii, printre spectatori. Ca în cazul oricărei montări a lui *ricci/forte*, momente jucăuşe alternează cu episoade grave, într-un ritm alert, atent controlat. Pe un fundal sonor ales cu grijă, scenele se derulează cu rapiditate, fără aparentă legătură între ele. „Jocul numelor", un joc inocent al unor adolescenţi, desfăşurat la lumina lanternelor, pe acorduri muzicale din melodia *The Banana Song* de Shirley Ellis (cunoscută şi sub numele *The Name Game*), se îmbină cu iscusinţă cu extrase din discursul preşedintelui Republicii Italiene Giorgio Napolitano, ţinut cu ocazia „Zilei Internaţionale împotriva Homofobiei".

„Adolescenţa este vârsta delicată la care se formează identitatea noastră, precum şi nevoia de apartenenţă la un grup, la o reţea socială. Este vârsta imaginaţiei, a fanteziei, dar şi cea în care poţi fi rănit profund de ignoranţa celor care te etichetează, care te judecă pentru că eşti altfel şi deci te exclud. Italia este o ţară care nu este în stare să-şi protejeze propriii fii". „Prin *Still Life* ne exprimăm profunda indignare faţă de tăcerea pe care guvernanţii şi societatea continuă să o păstreze, în pofida escaladării actelor de sinucidere" – spun *ricci/forte*.

O scenă deosebit de pregnantă – în care patru dintre cei cinci actori culcaţi pe podea, având capul înfăşurat în perne şi picioarele legate cu sfoară, sunt „mânuiţi" asemenea unor marionete de către cel de-al cincilea artist (Giuseppe Sartori) – aduce în prim-plan puterea manipulatoare a societăţii. Alte momente, marcate de monologuri ale „mamelor" copiilor care s-au sinucis, le reamintesc în mod elocvent pe victimele *mobbing*-ului, apelând la memoria colectivă (numele şi vârsta acestora se succed pe ecranul din spatele scenei). Chiar dacă aceste momente capătă o uşoară tentă melodramatică, fără îndoială reuşesc să-şi atingă scopul. „Cu *Still Life* am dorit să confruntăm tema discriminării, care poate conduce la autodistrugere" – spune Gianni Forte. Şi din nou urmează o scenă aparent disparată: un joc culinar, în care organele preparate sunt întocmai „inimile" tinerilor decedaţi. Sugestive, şi în acest caz, sunt cuvintele – *„pink, black, love, blood, death, hate*" – proiectate pe ecranul din spatele scenei.

Tensiunea atinge apogeul în momentul în care unul dintre actori (Francesco Scolletta) îşi leapădă toate hainele, păstrând doar căştile pe urechi. Pe fundalul melodiei *I wanna scream and shout and let it all out*, trei performeri îi imprimă lovituri, cu cizme grele şi murdare, pe corpul nud şi pur, ca al unui adolescent fragil şi lipsit de apărare. În acelaşi timp, o actriţă (Anna Gualdo) desenează pe o coală de flipchart simboluri matematice (mulţimi, grafice şi diagrame), aruncând, din când în când, o privire indiferentă spre „spectacolul" violent. Un episod tulburător prin emoţia şi energia pe care le degajă. „Lucrăm pe aparatul afectiv al performerilor noştri, care îşi aduc în scenă propriile experienţe, propria fragilitate, propriile spaime" – spun *ricci/forte*.

Şi totuşi, alta a fost, pentru mine, scena-cheie a spectacolului: *ricci/forte* nu încetează să ne surprindă, iar în această montare ei aduc o idee extrem de curajoasă – sărutul... interactiv. Pe fundalul imaginii corpului nud, marcat de loviturile cizmelor celorlalţi, vocea gravă a lui Stefano Ricci declară: *„Acest tânăr şi-a pierdut viaţa pentru un gest, pentru un sărut oferit unui alt bărbat.*" După citirea definiţiei sărutului din wikipedia, artiştii, „înarmaţi" cu câte un spray împotriva halitozei, dau buzna printre spectatori. Pe când actriţele sărută numai femei, actorii se îndreaptă doar către bărbaţi. Deosebit de interesantă a fost reacţia publicului. Nimeni nu s-a ferit, niciunul dintre cei aproape 500 de spectatori nu a părăsit sala. În cadrul discuţiei cu publicul, ulterioară spectacolului, preşedintele CSS Teatro stabile di innovazione del FVG şi-a mărturisit regretul că ocupa un loc într-un rând din spatele sălii, nenumărându-se astfel printre cei ce au primit un sărut. Iar la întrebarea unui spectator, curios să afle cum trăiesc actorii această scenă, Anna Gualdo a susţinut că mai multe spectatoare „nu s-au mulţumit cu simpla atingere a buzelor".

Interesantă a fost intervenţia preşedintelui asociaţiei „Arcigay", organizaţie fondată în 1980, care duce o luptă continuă pentru protecţia drepturilor persoanelor LGBT din Italia (din păcate, fără prea mult succes). În acest context, *Still Life* este cu atât mai binevenit.

Reprezentaţia pe care am vizionat-o a fost programată în cadrul celei de-a XXXII-a stagiuni a Teatrului „Contatto" din Udine, desfăşurată sub motto-ul „Differenze". Prin abordarea originală, spectacolul profund emoţionant al lui Stefano Ricci şi Gianni Forte subliniază că diferenţa este o calitate, nu un defect ce trebuie ascuns. Cu toate acestea, montarea lor nu este menită să dea lecţii. În schimb, prin stilul provocator, incită gândirea şi deschide câmp larg imaginaţiei. Fiecare spectator este îndemnat să-şi găsească propria interpretare. Poate oare un sărut să reprezinte o formă de violare a demnităţii umane?

Teatro „Palamostre" din Udine – Still Life (2013)**. O producţie ricci/forte realizată cu sprijinul Teatro di Roma. Regia: Stefano Ricci. Dramaturgia: ricci/forte. Mişcarea: Marco Angelilli. Tehnica: Davide Confetto. Asistenţa de regie: Claudia Salvatore. Cu: Anna Gualdo, Giuseppe Sartori, Fabio Gomiero, Liliana Laera, Francesco Scolletta. Data reprezentaţiei: 11 ianuarie 2014.**

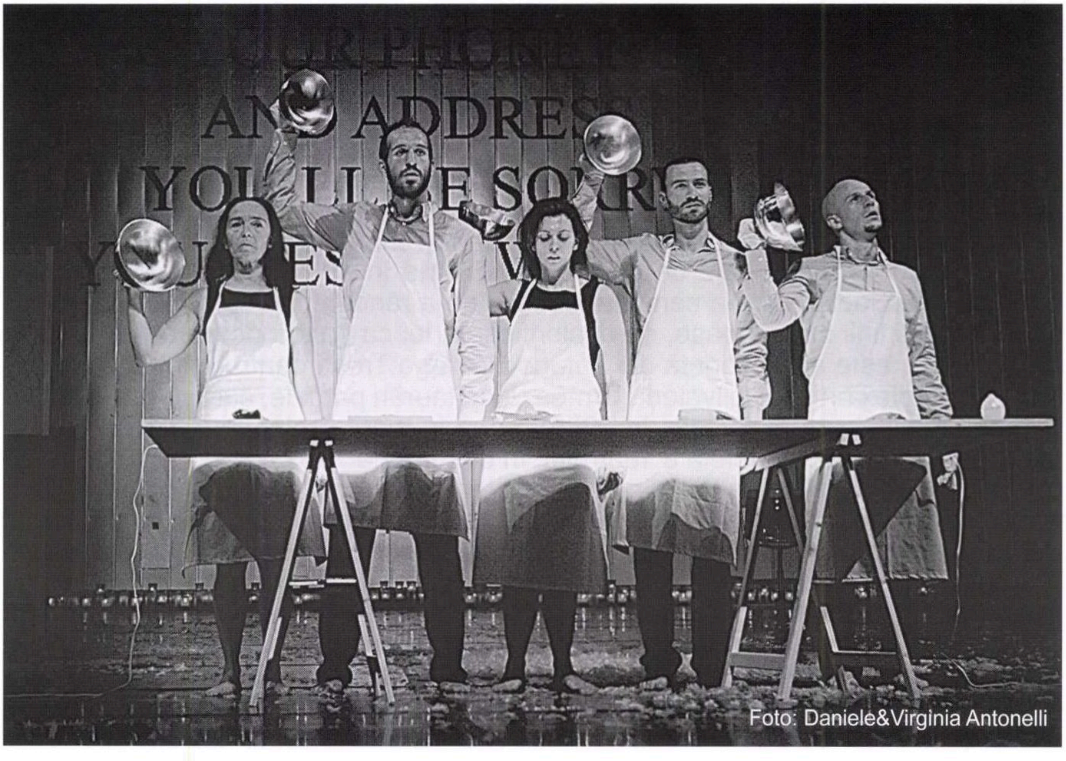


Foto: Daniele&Virginia Antonelli

Adina BARDAŞ

Elogiul tenacităţii – Elgin and Winter Garden Theatre la 100 de ani

Mărturisesc că am trecut deseori prin faţa Teatrului Elgin fără să îl remarc. Faţada lui e îngustă; în doar zece paşi deja ai trecut de ea; vitraliile minunate de la intrare sunt eclipsate de vitrinele luxuriante ale magazinelor din jur; afişele pălesc când neoanele din preajmă anunţă ultimele ieftiniri. Şi totuşi, această clădire merită o privire ceva mai atentă, admiraţia celor care desluşesc tâlcurile fascinantei sale istorii, aşteptând cu răbdare să fie redescoperită, şi un elogiu adus tenacităţii sale, graţie căreia a străbătut un secol, memorabil deopotrivă prin triumfuri şi compromisuri.

Pentru o metropolă relativ tânără – Toronto a sărbătorit 180 de ani în martie 2014 –, râvnind mereu la superlative care implică transformări şi renunţări la ceea ce nu mai e practic sau de actualitate, aniversarea a 100 de ani de existenţă a unui teatru este un eveniment inedit. Elgin and Winter Garden Theatre, cunoscut la început ca Loew's Yonge Street Theatre, vedeta lanţului de teatre de vodevil Loew, a fost construit de Marcus Loew, magnatul american care a fondat celebrele studiouri de film Metro–Goldwyn–Mayer (MGM), şi proiectat de arhitectul Thomas Lamb. Inaugurarea sălii principale – un spaţiu clasic, în stilul Renaşterii franceze – a avut loc în decembrie 1913, iar cea de la etaj – Winter Garden, cu sala sa exuberantă şi degajată de formalism, înveşmântată nonşalant într-un rămuriş aranjat cu migală, atârnând din tavan şi iluminat de peste 200 de felinare multicolore – s-a petrecut pe 16 februarie 1914. Cum teatrele sunt vulnerabile în vremuri de tranziţie, în 1928 Winter Garden se închide: vodevilul cunoaşte un declin în popularitate, în timp ce filmul vorbit captează din ce în ce mai mult imaginaţia şi buzunarele publicului. Doi ani mai târziu, sala maiestuosului Elgin Theatre se transformă în cinematograf. O clădire minunată, fastuoasă, o „grande dame“ cu atrăgătoare voluptăţi arhitecturale se abandonează unei arte mai tinere şi îşi închide porţile pentru teatru timp mai bine de cinci decenii. Abia în 1981 clădirea, un complex arhitectural eclectic, care a pendulat decenii de-a rândul între menirea lui clasică, subliniată de linii somptuoase, şi revalorificarea lui ca gazdă de prea frivole filme de bulevard, este achiziţionată de Ontario Heritage Trust, pentru a fi transformată într-un complex artistic polivalent. Urmează restaurări parţiale, care permit producţii memorabile (cum ar fi *Cats,* în 1985), până la marea reinaugurare, care celebrează restaurarea completă a Teatrului, în decembrie 1989.

Pentru a contribui la menţinerea acestei clădiri costisitoare, Teatrul organizează săptămânal tururi ale celor două săli, arătând timp de o oră şi jumătate cât de vii şi cuceritoare sunt strălucirile trecutului. Este o modalitate ingenioasă de promovare: publicul se reînnoieşte, bucuros să revină pentru spectacole, într-un loc pe care învaţă să-l cunoască prin istoriile punctate de anecdote, de ilustrări amuzante ale moravurilor, de poveşti palpitante cu celebrităţi, ventriloci, clarvăzători şi apariţii supranaturale puse uneori pe şotii. Participanţii se abandonează tentaţiilor acestor coridoare ale memoriei, pentru a experimenta gustul descoperirii, al uimirii şi al încântărilor, care în cele din urmă se distilează în respectul pentru o

Teatru centenar la început de secol XX

LOEW'S
YONGE ST
VAUDEVILLE
AND
PHOTO PLAYS
AT THE
STAGE DOOR
FAMOUS CLOTHES
ONE PRICE ONLY
YONGE
TRY

Foto: Peter Lusztyik
ELGIN & WINTER GARDEN
ELGIN THEATRE CELEBRATING 100 YEARS
WINTER GARDEN CELEBRATING 100 YEARS
100
HOMESENSE
ADDITION ELLE
ADDITION ELLE
193

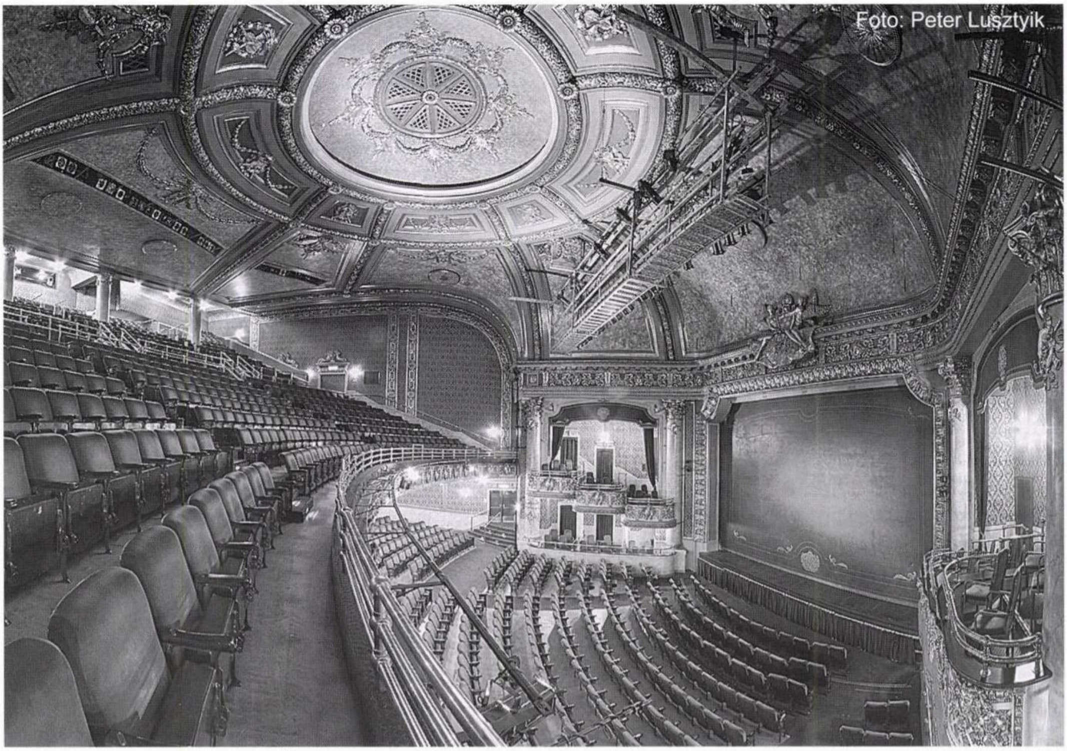


Foto: Peter Lusztyik

ELGIN & WINTER GARDEN THEATRES

Foto: Peter Lusztyik

instituţie culturală care a reuşit, printr-o şansă formidabilă, să supravieţuiască schimbărilor în gustul publicului şi cupidităţii celor ce ar fi vrut să-l dărâme, pentru a obţine un profit mai substanţial prin folosirea unui teren aflat pe cea mai prestigioasă arteră canadiană.

L-am revizitat la o zi după celebrarea celor 100 de ani, împreună cu alţi peste 70 de participanţi, în marea majoritate tineri. Câteva familii de români se aflau, de asemenea, şi ele acolo. Până la începerea turului, am avut răgazul să admirăm cabina casei de bilete din exteriorul Teatrului, cu vitralii fluide, alunecând parcă de pe acoperişul ca o umbrelă străvezie, şi holul în tonuri stins aurii, împodobit de coloane corintice şi oglinzi fumurii, discret atinse de patina timpului. Plăcuţele cu numele lui Shakespeare, Schiller, Wagner, Ibsen, Beethoven marchează apăsat intrarea într-un templu al artelor. Peretele opus, contrapunând într-o ordine la fel de aleatoare Tragedia, Vodevilul, Opera, Comedia sau Dansul, invocă încă influenţa binefăcătoare a muzelor, care a făcut ca aceste genuri să fi fost bine reprezentate de-a lungul anilor.

Lista celor care au apărut pe scenele Teatrului e de o diversitate năucitoare – altă mărturie a strictei subordonări faţă de gustul etern schimbător al publicului (un compromis care, e de sperat, va garanta parcursul lin al următoarei sute de ani). Prin mulţimea de musicaluri şi spectacole care stârnesc râsul facil şi-au croit totuşi drum Mihail Barâşnikov (*The White Oak Dance Project*), Kenneth Brannagh (în rolul Regelui Lear) şi Christopher Plummer (în *Barrymore*, rol pentru care a câştigat în 1997 Premiul „Tony“ pentru cea mai bună interpretare într-un rol masculin). De la producţii ale Teatrului „Salzburg Marionette“ – o altă venerabilă instituţie culturală, înfiinţată în 1913, unul dintre cele mai vechi teatre de marionete din lume – până la emblematice repere ale stagiunilor recente, ca *The Giacomo Variations* (cu John Malkovich în rolul lui Casanova), Elgin and Winter Garden Theatre îşi continuă cu aplomb cursa pentru a câştiga favorurile unui public cât mai larg.

Longevitatea îşi are secretele ei, şi în cazul acesta decenii de înţelepciune acumulată au arătat că o altă cheie a supravieţuirii este diversificarea ofertei. Pe scena Teatrului au apărut pentru conferinţe, prezentări şi interviuri personalităţi ca Frank Gehry, Gore Vidal, Leonard Cohen, J. K. Rowling şi Barbara Walters. Elgin and Winter Garden Theatre este unul dintre locurile de vază alese pentru proiecţiile din cadrul Festivalul Internaţional de Film din Toronto (TIFF). Aici se decernează premii (pentru hochei, pentru funcţionarii merituoşi care au contribuit în mod remarcabil la evoluţia oraşului şi, oarecum în cele din urmă, pentru dans, teatru sau literatură), se organizează seri de binefacere, festivaluri şi proiecţii de film, se desfăşoară spectacole de jazz, rock şi fado, gale „Miss Univers“ şi alte evenimente mondene, iar stagiunile de operă, balet şi dans fac ca Elgin and Winter Garden Theatre să fie mereu în prim-planul actualităţii culturale. Tot aici s-au turnat scene din *Chicago* (cu Renée Zellweger şi Catherine Zeta-Jones) şi *Amelia* (în care Hilary Swank interpretează rolul legendarei Amelia Earhart).

Două săli cu personalităţi diferite – Elgin Theatre, cu distincţia sa de modă veche, şi Winter Garden, cu un zvâcnet de excentricitate – îşi trăiesc o a doua tinereţe, nu mai puţin zbuciumată, deşi mult mai previzibilă şi mai aproape de esenţele artei decât prima. Împreună cu multele generaţii de spectatori cărora le-a îmbogăţit existenţa, Teatrul care tocmai şi-a sărbătorit 100 de ani de bucurii şi abandonuri, de rătăciri şi regăsiri este gata să se relanseze, cu aceeaşi inconştienţă încrezătoare, în aventurile unor sfârşituri de eră şi ale inepuizabilelor începuturi.

Adina BARDAŞ

Graniţele fluide ale singurătăţilor

Festivalul „Spotlight on Israeli Culture“, desfăşurat la **Toronto** în perioada **1 februarie–6 aprilie 2014**, a adus în prim-plan idei de o intensă expresivitate, prin spectacole de teatru şi dans, muzică, proiecţii de film şi expoziţii dedicate artelor vizuale. Ludice sau grave, jonglând cu semnificaţiile uitării, memoriei, iertării sau limitei, prezenţele culturii din Israel au lansat invitaţii la explorări pline de curaj ale unor teme răscolitoare.

Distillery Historic District, una dintre zonele cele mai vechi ale oraşului, devenită din 2003 un perimetru artistic cu flair european, a fost una dintre gazdele acestui Festival. Conversaţiile artiştilor cu publicul sunt extrem de populare pe continentul nord-american: personalităţi de toate rangurile intră într-un dialog mai mult sau mai puţin pus în scenă şi răspund cu umor şi cu francheţe întrebărilor moderatorului, câştigând interesul publicului şi satisfăcându-i curiozităţile uneori copilăreşti. „Talking Dancing“, o discuţie purtată la studioul „Dancemakers“ (un centru de creaţie coregrafică de tradiţie, care sărbătoreşte 40 de ani de existenţă în aprilie 2014), a îndreptat luminile rampei către Niv Sheinfeld şi Oren Laor (www.nivoren.com), doi coregrafi talentaţi şi direcţi, care au abordat cu o mare deschidere întrebările publicului, multe dintre ele legate de felul în care cei doi artişti receptează experienţa americană şi influenţele majore asupra dansului contemporan israelian. Câteva dintre comentarii au subliniat cu o anumită candoare, care a mers totuşi la ţintă, caracteristici esenţiale ale şcolilor artistice şi modului de receptare de dincolo de Atlantic. Americanii îşi asumă mai puţine riscuri în artă, pentru a nu primejdui succesul de public al montărilor, sunt mai conservatori, mai puţin deschişi către experimente, iar comentariile critice din presă sunt întrucâtva mai monotone. Bazându-se pe experienţa de la Rutgers University, unde tocmai ţin un seminar de dans contemporan ca artişti în rezidenţă, Niv Sheinfeld şi Oren Laor au punctat prin câteva observaţii pertinente ideea că societatea nord-americană împinge tinerii artişti spre izolare, îi îndeamnă să exceleze, să fie competitivi în detrimentul spiritului de echipă, să se înscrie obsedant într-o programatică depăşire de sine – elemente care le transformă criteriile de valoare şi care nu sunt neapărat relevante pentru artă. La orizontul studenţilor se află mânia, angoasa, furia, singurătăţile şi temerile care îi fac să se reexamineze continuu şi îi marchează prin oboseli existenţiale premature – neîndoios reflectate într-o formă esenţializată în arta lor şi ducând câteodată la manifestări de o frumuseţe unică.

Directorul artistic al studioului „Dancemakers“, Michael Trent, el însuşi dansator, a extras, cu fineţe şi cu graţia caracteristică meseriei sale, răspunsuri legate de experienţa pedagogică şi coregrafică a invitaţilor. Una dintre temele dezbătute a fost cea a „poveştii“ pe care se înalţă un spectacol. Niv Sheinfeld vine dinspre zona dansului şi a muzicii (a colaborat cu Liat Dror & Nir Ben-Gal Dance Company, Kibbutz Dance Company and Bat Sheva Ensemble); Oren Laor e absolvent al secţiei de teatru a Universităţii din Tel Aviv şi a jucat la începutul carierei sale sub îndrumarea lui Evgheni Arye, Edna Shavit şi Nola Chilton. Perspectivele complementare sunt utilizate cu pricepere, în demersurile lor comune. Dansul oferă mai mult spaţiu de experimentare, mai multă fluiditate, mai multă libertate – caracteristici legate de felul în care o stare sau o emoţie călătoreşte spre public. Firele poveştii nu sunt la vedere. Dansul pune întrebări într-un spaţiu vast şi plin de ecouri, călăuzeşte cu nonşalantă spectatorii, într-o călătorie de la început până la un evantai de sfârşituri posibile, şi răspunde poate mai bine diversităţii de percepţii, de nevoi estetice şi existenţiale ale publicului modern. Spectatorii sunt îndemnaţi să umple spaţiul dintre artişti şi audienţă cu propriile lor cuvinte şi sensibilităţi. Dansul are de asemenea avantajul că abstracţiile sale pot comunica intuitiv ideile în mod instantaneu, în timp ce teatrul e în general înscris în determinări, supus constrângerilor de gest şi interpretare, care uneori distrag şi lasă să se strecoare un defazaj emoţional între interpreţi şi public, o întârziere legată de internalizarea mesajului verbal. Coregrafia celor doi artişti încearcă să menţină într-un echilibru ideal povestea şi gradele ei de libertate imaginativă.

Niv Sheinfeld şi Oren Laor au vorbit apoi despre spectacolul pe care urmau să îl prezinte: ***Two-Room Apartment***. În decembrie 2013, Israeli Dance Critics' Circle le-a decernat celor doi interpreţi premiul pentru „Cea mai bună performanţă a anului", pentru această creaţie, care reinterpretează spectacolul omonim creat de Nir Ben-Gal and Liat Dror în 1987 – un deschizător de drumuri pentru baletul contemporan din Israel.

Un spectacol de referinţă, jucat de un bărbat şi de o femeie acum mai bine de două decenii, reinterpretat de doi bărbaţi (parteneri şi în viaţă), pune în discuţie tematici legate de reconstrucţia/reinventarea unui spectacol, de dansul privit ca oglindă a timpului, de identitatea personală şi artistică. Trama spectacolului original îi face ea, oare, pe interpreţii de acum să fie mai aproape de adevărurile lor, sau mai detaşaţi de reprezentarea acestora? Mai aproape de ei înşişi, ori de modelele lor? Este în fond povestea unui cuplu, scrutarea felului în care doi oameni îşi trăiesc singurătatea şi viaţa împreună. Regândind secvenţele de mişcări, artiştii s-au întrebat cât de mult vor fi modificate scenele şi dacă vor înfăţişa povestea lor ori vor fi folosite ca un pretext de conversaţie cu spectacolul iniţial. Cum vor fi integrate referinţele la original, în aşa fel încât să nu se vadă liniile de întrepătrundere şi totul să apară proaspăt, genuin? Toate aceste întrebări nasc continuu emoţii şi dileme. Interesant este faptul că Nir Ben-Gal and Liat Dror, după ce au văzut noul spectacol, au remarcat că el explorează cu acuitate existenţa comună a unui cuplu, ceea ce îi uneşte pe protagonişti, în timp ce spectacolul din '87 a fost mai ales o poveste despre singurătăţile lor.

După ce artiştii şi-au dezvăluit intenţiile şi neliniştile, experienţele şi vulnerabilităţile, spectatorii s-au arătat pe de-a-ntregul cuceriţi de perspectivele care s-au materializat la un orizont devenit deodată atât de intim. În pauză, când timp de jumătate de oră dansatorii au repetat tăcut, concentrat, şi-au aranjat recuzita minimală meticulos, cu gesturi aproape ceremoniale, printre tehnicienii care reglau luminile şi testau echipamentele scenice, câţiva dintre spectatori au rămas pe furiş în sală, dornici să cunoască universul de forme şi mişcări care treptat îi invita să descopere alchimiile tulburătoare ale devenirii unui spectacol. Scena aproape pustie a fost încărcată treptat de emoţie, de vibraţie, de profunzimi, transformându-se rapid dintr-un spaţiu anonim într-un un loc familiar. Limitele, nişele de libertate, de abandon, crăpăturile de lumină, noţiunile de „nicăieri", „oriunde", „acasă" sau „gol" s-au lăsat redefinite în gradaţii fine ale expresiei scenice.

Artiştii au ales să schimbe scenografia (renunţând la barele verticale care demarcau volumele şi perspectivele reprezentative), dar nu şi fluxul primelor zece minute ale spectacolului original, când dansatorii îşi definesc spaţiul cu bandă adezivă lipită de podea (apartamentul mai întâi – „tipic pentru Tel Aviv" –, după aceea camerele egale), iscă primele lupte pentru putere, apoi explorează distanţele, îngrădirile, mecanismele de apărare, îşi cunosc limitele şi, treptat, dizolvă pereţii şi încep să cunoască spaţiul celuilalt. Spectatorii înconjoară scena din toate părţile, ceea ce

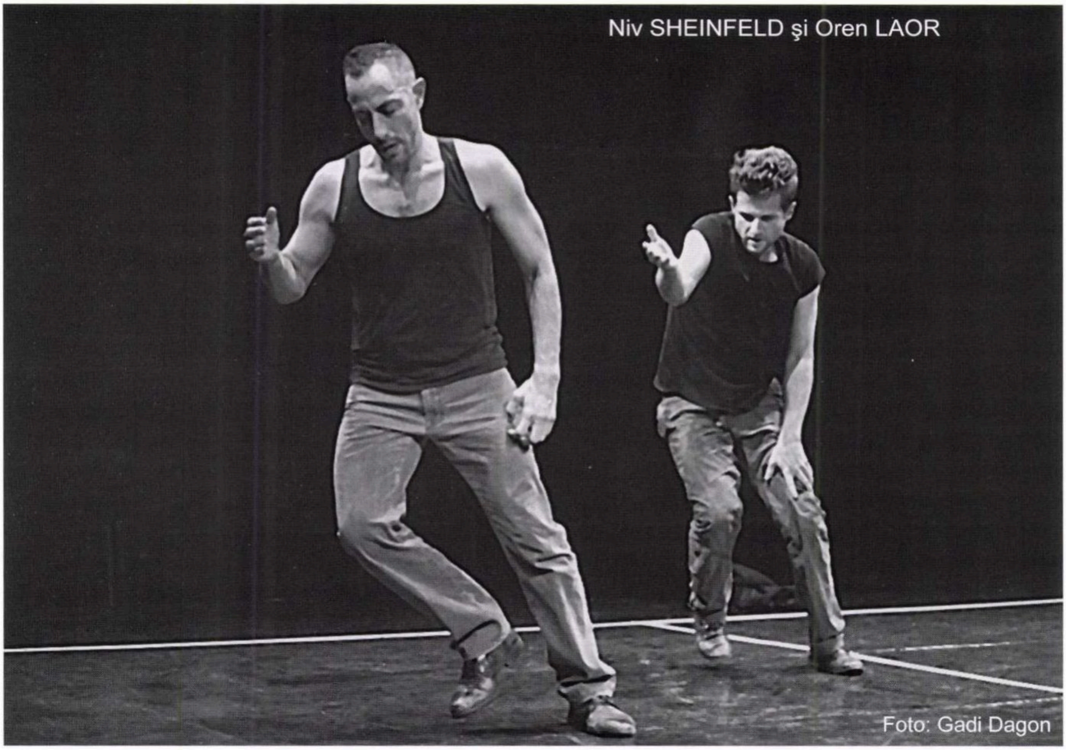

Niv SHEINFELD şi Oren LAOR

Foto: Gadi Dagon

creează o dinamică plină de tensiune (la rândul lor, benzile adezive separă în mod accentuat spectatorii de interpreţi), se privesc de la marginea celor două părţi opuse, privirile lor pătrund dincolo de spaţiul în care locuiesc protagoniştii, conceptele de „izolare" şi „conectare" vin să se interogheze reciproc. Niv Sheinfeld şi Oren Laor comunică prin strigăte scurte, fredonează melodiile care curg din difuzoare, schimbă mici gesturi de tandreţe, semnalele care calibrează codul emoţional al oricărui cuplu. E o invazie senzorială subliniată şi de intimitatea arătată pe scenă, un stimul care încearcă să tranşeze singurătăţile, lipsa de apărare, abandonul înspre celălalt.

Spectacolul rămâne câteodată în penumbra înţelesurilor posibile: vagi contururi, mai degrabă, decât scânteieri ale revelaţiilor. Baletul „pedestru", întretăiat de gemete şi gâfâieli de efort, măreşte şi micşorează cumva aleatoriu gradele de dramatism, concentrarea, coeficientul de risc al mişcărilor şi al comunicării. *Two-Room Apartment* este o reprezentaţie energică, dar nu răvăşitoare, care îndeamnă spectatorii să transgreseze graniţele propriilor izolări, convenţii, predeterminări şi să îşi pună întrebări eliberatoare despre felul în care convieţuiesc cu propriile singurătăţi şi cu aparenţele pe care trebuie să le păstreze.

Gestul plin de semnificaţie al artiştilor care îşi spun povestea într-un fel atât de sincer, prin readucerea în prim-plan a unui spectacol remarcabil, este însă apreciat cu entuziasm de public. La final, pe scenă rămân benzile adezive dezlipite de pe podea şi înfăşurate într-un ghem dezordonat: graniţele s-au topit, constrângerile şi-au arătat inutilitatea, gândul întârzie încă să aleagă nuanţa potrivită între nostalgie şi triumf. Aplauzele girează performanţa comunicării prin imagini pătrunzătoare şi gesturi esenţializate, respectând în mod autentic şi fără emfază atât referinţele pline de înţeles ale trecutului, cât şi sensurile proaspete, nu mai puţin memorabile.

TELEVIZIUNE

Mircea MORARIU

O docu-ficțiune

Amestec postmodern de teatru şi film, de realitate şi de ficţiune, de document de arhivă şi de invenţie artistică, de personaje reale şi personaje inventate, pamflet (politic, dar şi moral, aş zice eu), aşa după cum ne avertizează genericul, ***Zi că-ţi place*** este asemenea unei foi de observaţie medicală. Cu anamneză, cu descriere minuţioasă a evoluţiei, cu „sfaturi şi recomandări“ de care nu ar fi deloc nepotrivit şi neinspirat să ţinem seama.

Spectacolul realizat de regizorul Cornel Mihalache, după piesa dramaturgului Valentin Nicolau, sub egida Casei de producţie TVR, e construit pe două paliere.

În primul rând, pe acela al timpului, convocând, graţie imaginilor existente în arhiva TVR, un trecut recent, recognoscibil fără probleme, lesne de identificat şi de localizat cu precizie. E vorba despre trecutul de la finele anului 2004, acela al confruntării preliminare, dar şi al dezbaterii finale, din alegerile prezidenţiale consumate în acel an. Regizorul şi, implicit, spectacolul găsesc în respectivul trecut semne cu valoare premonitorie şi de avertizare ale şi asupra unui prezent complicat şi convulsiv, foarte puţin generator de fericire şi de optimism. Şi decelează tot în el argumentele unui „prognostic rezervat“, de natură să ne neliniştească şi să genereze un aşteptat şi de dorit declic de conştiinţă.

În al doilea rând, spectacolul explorează destine. Fie ele individuale, cu nume concrete (ca, de exemplu, Meda), ori colective (colectivul purtând, în cazul de faţă, numele generic, nicidecum întâmplător, de România). O face prin amestecul dintre rigorile realismului şi libertatea ficţiunii, prin recursul bine măsurat la un „instrumentar“ de sorginte onirică ori suprarealistă, cu ajutorul căruia documentul este interpretat, „comentat“, supradilatat, extrapolat, metaforizat şi transformat în avertisment.

Acţiunea din *Zi că-ţi place* se petrece în interiorul unui apartament oarecare, al unei femei oarecare, nici urâtă şi nici frumoasă. O femeie cu valoare statistică, o femeie-subiect, o femeie-număr, o femeie-prezenţă pe o listă electorală oarecare, o femeie prezenţă ori absenţă la urna de vot. *Zi că-ţi place* se petrece deopotrivă în spaţiul unui studio de televiziune. Studio surprins fie direct, cu tot ce înseamnă realitatea lui vizibilă şi invizibilă, fie mediat, graţie ecranului de televizor şi telecomenzii.

Aflată în faţa micului ecran, femeia se uită ba detaşat, ba implicat, ba cu indiferenţă, ba ironic, ba încercând dialoguri imaginare cu candidaţii, la o dezbatere electorală cu miză. O miză care în film este explicitată la modul concret, fizic, dar şi psihic. În studio, dar şi pe micul ecran, se perindă candidaţii. Oamenii care fac promisiuni. Promisiuni în care nici ei nu cred, promisiuni mincinoase, promisiuni care aparent nu costă, dar ale căror deconturi se vor dovedi teribile. Promisiuni ce le vor permite să tenteze, să amăgească, să atenteze, să semneze false contracte, să violeze.

Bun profesionist, deopotrivă al spectacolului filmic cât şi al celui de teatru, regizorul Cornel Mihalache a adaptat la specificul micului ecran un text scris

Meda VICTOR

acum zece ani sub semnul urgenţei şi sub efectul impactului unei realităţi dezgustătoare şi agresive, trăite la cald de fiecare dintre noi. Simţită cu mai multă duritate de dramaturgul Valentin Nicolau, care, la ora respectivă, era PDG-ul Televiziunii Române. Cornel Mihalache a descoperit inspirat cheia textului şi a precizat şi amplificat sensurile partiturii. I-a revalidat actualitatea, i-a conferit o nouă şi, adesea, tentantă şi provocatoare identitate. Avea însă datoria să impună spectacolului ceva mai mult ritm şi un plus de diversitate. Regizorul a ales valsul când, după părerea mea, preferabil era tangoul, cu pasionalitatea şi ruperile de ritm specifice. Secvenţele, episoadele din care e compusă montarea, seamănă cam prea tare între ele, riscă primejdia monotoniei, în ciuda alternanţei dintre document şi ficţiune, şi în pofida faptului că atât Meda Victor, excelenta actriţă căreia i s-a încredinţat rolul femeii, cât şi Mircea Albulescu, Radu Amzulescu, George Ivaşcu, Marius Stănescu şi Constantin Cojocaru, interpreţii a cinci candidaţi fictivi la preşedinţia României, actori unul şi unul, îşi fac în mod ireproşabil datoria.

Şi încă o observaţie. Fiecare dintre cei cinci candidaţi „inventaţi" aveau obligaţia negociată de a răspunde, asemenea candidaţilor autentici, la o întrebare incomodă. Incomodă fiind, se presupune că era necunoscută. Nefiresc deci este să citească răspunsul de pe foaie.

Televiziunea Română, Casa de producţie – Zi că-ţi place **de Valentin Nicolau. Adaptarea, decorul şi regia: Cornel Mihalache. Imaginea: Dan Constantinescu jr. şi Andrei Lupu. Cu: Meda Victor, Mircea Albulescu, Radu Amzulescu, George Ivaşcu, Marius Stănescu, Constantin Cojocaru. Data difuzării: 13 ianuarie 2014.**

Mircea MORARIU

O filă din procesul comunismului

Nu doar bogată, ci şi semnificativă valoric e literatura dramatică maghiară consacrată realităţilor postcomuniste. Şocului pe care modificările politice, sociale şi economice le-au produs în rândul oamenilor după căderea comunismului. Într-o societate ce a cunoscut până în 1989 diferitele faţete ale socialismului real, inclusiv una dintre formele sale ceva mai blânde – aşa-numitul comunism de tip gulaş, datorat lui Janós Kádar –, şocul în cauză a fost nuanţat, resimţit în moduri diferite, de diversele categorii sociale şi de vârstă. Nici în Ungaria, cum nici în România, nu toată lumea a fost bucuroasă să constate că lucrurile s-au schimbat radical. Au fost şi nostalgici, şi temători, majoritatea dintre aceştia recrutându-se, cum era de aşteptat, din rândul cetăţenilor maturi, care „se adaptaseră" şi pentru care „dezadaptarea" s-a dovedit grea, dacă nu chiar imposibilă.

Unele dintre aceste piese au fost montate, şi nu fără succes de public sau de critică, şi de către teatrele noastre. Acestora li se adaugă, iată, spectacolul cu piesa ***Quartet*** de Spiró György, creaţie a Casei de producţie a Televiziunii Române, transmisă pe canalul TVR 2, sub genericul redevenit familiar al „Teatrului TV".

Spiró György a scris *Quartet* la puţină vreme după căderea comunismului. Fără doar şi poate, textul a avut un remarcabil impact într-o ţară precum Ungaria, ce a fost destul de promptă în a-şi clarifica trecutul, în a vorbi despre torţionari, în a recunoaşte cinstit că da, e foarte adevărat că regimul comunist a fost unul de import, a fost impus cu forţa de acorduri internaţionale cinice şi iresponsabile şi de tancurile sovietice pretins eliberatoare, însă nu e mai puţin adevărat şi că a fost susţinut de o liotă de activişti şi de securişti, de profitori şi de colaboraţionişti. E vorba despre o temă şi despre un subiect ce la noi au cam fost evitate, nu doar în teatru, ci şi în discursul curent, dar care au (re)devenit actuale în lunile din urmă, când, încet-încet (cred că totuşi mult prea încet!) ne sunt livrate numele unor torţionari din anii '50.

Quartet e construită pe modelul deja verificat al întâlnirii peste ani. Al vizitei neaşteptate. Doi bătrânei – ea, gospodină, el, pasionat de transmisiunile de la *Eurosport* – au şocul de a fi vizitaţi de un bărbat, nici el foarte tânăr. Omul pretinde că, în urmă cu decenii, mai exact în 1983, ar fi fost ajutat să fugă din Ungaria de bătrânelul care, pe vremea aceea, lucra în organele de securitate. Securistul de odinioară chiar i-ar fi salvat viaţa celui despre care aflăm că acum îi merge foarte bine în America şi care şi-a căutat salvatorul spre a-şi arăta recunoştinţa. Ar face-o prin cadouri substanţiale, adică printr-un card încărcat cu 10.000 de dolari şi printr-un automobil de firmă.

Piesa e interesantă şi ofertantă actoriceşte, prin elementele de detaliu. Prin reacţiile prudente ale securistului de odinioară (el nu şi-a făcut decât datoria, nu a făcut decât să îndeplinească ordine, nu îl recunoaşte pe cel ce pretinde a fi fost salvat), prin temerile, mirările, semiacţiunile soţiei sale, prin reacţiile năvalnice ale fiicei lor. O femeie nefericită, trecută de prima tinereţe, cu un divorţ la activ, cu o fiică nu tocmai reuşită, nicidecum simplu de crescut. Vizitatorul şi darurile acestuia sunt pentru ea chilipiruri neaşteptate, soluţia rezolvării tuturor problemelor. În realitate, finalul tragicomic şi râsul gros al vizitatorului arată că totul nu a fost decât un studiu asupra mentalităţilor, adică o farsă.

În spectacolul montat pentru „Teatrul TV“, regizorul Gelu Colceag a contat în principal pe valorificarea rolurilor oferite de piesă. A întocmit o distribuţie excelentă, despre care aş putea spune chiar că e una ideală. Căci un cvartet actoricesc precum Coca Bloos, Crina Mureşan, Virgil Ogăşanu şi Doru Ana nu poate fi decât imbatabil. Şi aşa a şi fost, fără ca pentru asta directorul de scenă să depună prea multe alte eforturi. Avem de-a face cu un spectacol de teatru filmat, al cărui specific de televiziune constă în faptul că acţiunea se consumă în mai multe încăperi (scenografia: Dana Moraru) şi că secvenţele îi sunt marcate prin hebluri. Spectacol care, cu modificări nu tocmai majore, ar putea fi lesne transferat pe scena de scândură. Ceea ce nu mi s-ar părea deloc a fi un lucru rău.

Televiziunea Română, Casa de producţie – Quartet **de Spiró György. Traducerea: Ana Scarlat. Adaptarea şi regia artistică: Gelu Colceag. Scenografia: Dana Moraru. Director de imagine: Cristian Stoian. Ilustraţia muzicală: Crina Bolboceanu. Regia de montaj: Silvia Coman. Cu: Coca Bloos, Crina Mureşan, Doru Ana, Virgil Ogăşanu. Data difuzării: 3 martie 2014.**

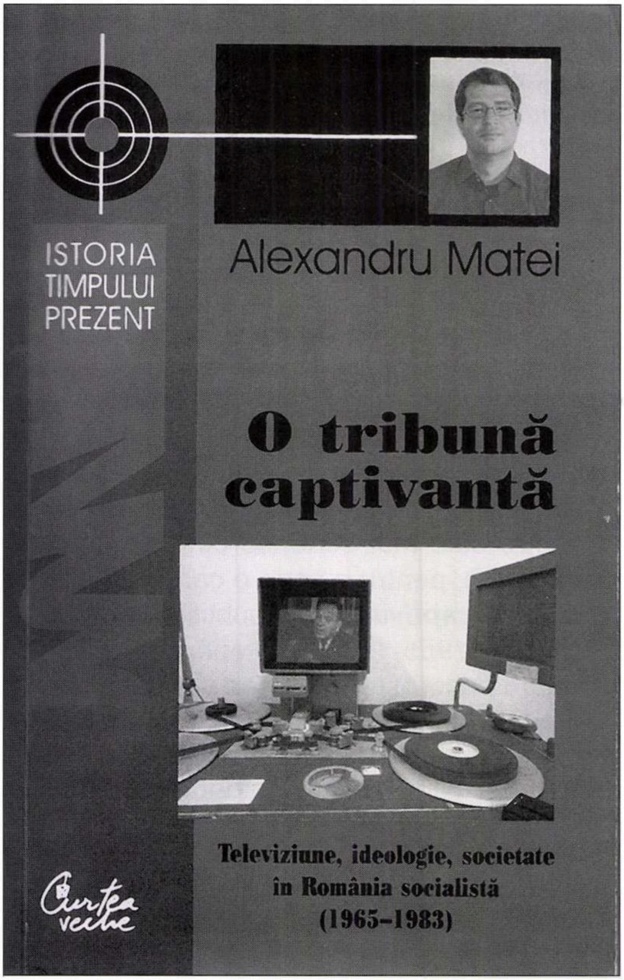
Mircea MORARIU

Televiziunea Română şi istoriile sale

Alexandru Matei şi-a utilizat competenţele de filolog, dublate de acelea de posesor al unui titlu de master în cercetarea imaginarului, dar şi de cele de istoric, toate completate cu lecturi dintre cele mai serioase din alte, felurite, domenii (îndeosebi sociologie şi psihologie), pentru a scrie o carte, înainte de orice, extrem de utilă. Se numeşte ***O tribună captivantă***, are subtitlul *Televiziune, ideologie, societate în România socialistă (1965-1983)* şi a apărut în 2013, în colecţia *Istoria timpului prezent* a Editurii bucureştene Curtea veche.

Televiziunea Română a fost admirată, iubită, adorată, mai cu seamă în anii maximei sale înfloriri. Aceştia s-ar situa în intervalul de timp dintre 1968-1972, poate chiar 1973, atunci când şi-a pierdut autonomia instituţională. A fost privită tot mai mefient şi indiferent de marele public telespectator până prin 1983, atunci când a fost condamnată la o supravieţuire simbolică, determinată exclusiv de comandamentele propagandistice specifice epocii. A fost regăsită cu entuziasm în decembrie 1989, dar a fost repede şi, deloc fără motiv, contestată, uneori chiar violent. Câteodată a fost chiar devastată la propriu, în condiţii ce încă îşi mai aşteaptă clarificarea. Incapabilă azi să redobândească încrederea ori simpatia telespectatorilor, dar şi să se manifeste cu o voce proprie – incapabilă, sau doar nelăsată de un politic care, indiferent de culoarea lui, nu vrea cu niciun preţ să o lase din mână –, Televiziunea Română merita, orice s-ar spune, o cercetare de minuţia şi probitatea ştiinţifică a celei datorate lui Alexandru Matei.

Cartea umple un gol. Nu o face oricum. Nu este o istorie oarecare. Nu este o istorie de tip factologic. Nu înregistrează indiferent, temeinic, gospodăreşte – dar rece – etape, evenimente, emisiuni, nume de realizatori ş.a.m.d. *O tribună captivantă* este o carte în care istoria Televiziunii Române e privită ca parte a comunismului românesc. A fost creată în 1955, deci la puţină vreme după moartea lui Stalin, dar nu s-ar putea spune că a fost privită cu prea mult interes de decidenţii politici din epoca Gheorghe Gheorghiu-Dej. Poate că despre un anume interes se poate vorbi din 1962 încolo, dar acesta a fost, oricum, departe de a se impune ca unul constant şi de prim rang. Lucrurile se schimbă în 1965, atunci când Televiziunea Română devine un mijloc audiovizual de masă. Când televizorul e tot mai uşor de găsit în casele românilor. De aici, din acel moment, începe adevărata istorie a TVR. O istorie care e, în realitate, istoria raporturilor dintre însuşirile sau aspiraţiile sale de *instituţie publică*, tot mai atenuate în favoarea condiţiei de *instituţie politică*.



Parte a istoriei comunismului românesc, istoria Televiziunii Române e, pe cale de consecinţă, parte a istoriei regimului lui Nicolae Ceauşescu. Nu se suprapune riguros cu aceasta, dar o însoţeşte, chiar dacă uneori cu un oarecare întârziere. O întârziere adesea condamnată de secretarul general al PCR, care, frecvent, prin intervenţii directe, la vedere şi fără menajamente, îi impune „recuperări".

Foarte adesea, studiile asupra unor fenomene de

„suprastructură“ cad victimă unor simplificări dintre cele mai pernicioase. Simplificări îndatorate momentului 1971. Fără doar şi poate, celebrele *Teze din iulie 1971*, reiterate în noiembrie acelaşi an (atunci, de fapt, oamenii de cultură români au înţeles că Ceauşescu nu glumeşte şi că noaptea ideologică se lasă peste ţară şi le va ameninţa creaţia), au avut semnificaţia lor. Numai că ele nu au venit din senin şi nici nu şi-au făcut imediat efectul devastator. Ceva s-a schimbat în România încă din 1968 – adică încă din anul de maximă glorie al lui Nicolae Ceauşescu –, iar acel ceva se va preciza şi amplifica până prin 1973. Acelaşi ceva va exploda şi se va cuantifica în supremaţia politicului, ideologicului şi a cultului personalităţii, tot mai hidos pronunţat după aceea.

E premisa de la care pleacă cercetarea lui Alexandru Matei. E ipoteza ce îl justifică în demersul lui de a împărţi istoria TVR până în 1989 – o istorie scrisă din perspectivă antropologică şi politică – în trei etape. Prima etapă e aceea a unei autonomii instituţionale ce se manifestă astfel, cu toate specificităţile de relativizare intrinseci comunismului. Se consumă între anii 1965 şi 1973, anii „ştiinţei, teatrului, *Reflectorului*“, dar şi ai „sportului şi music-hall-ului“. Urmează intervalul 1973–1983, anii „utopiei“ şi „trăirii ideologice“. În fine, după 1983 încolo, atunci când intervin ciuntirile de ore de emisie, când (fără preaviz: de azi pe mâine) programele se tot reduc, până la celebrele două ore (în 1989, TVR avea, totuşi, în medie, 3 ore de program, cu un plus sâmbăta şi duminica) – explicaţia fiind necesarele economii de energie –, TVR e doar instrument de propagandă.

Cartea lui Alexandru Matei detaliază felul, metodele, mutaţiile stilistice şi de concepţie din intimitatea unor genuri publicistice, evoluţii ce certifică supremaţia, victoria propagandei. Pentru reuşita demersului său, Alexandru Matei a scotocit şi cercetat mai tot ceea ce putea fi scotocit şi cercetat. Neprietenoasa şi incompleta arhivă de emisiuni, la care nu se ajunge tocmai uşor (şi, chiar dacă se ajunge, lucrul e permis doar contra cost), printre altele şi din cauze tehnice ce ţin de sistemul de stocare şi înregistrare. A citit cronicile TV, atâta vreme cât ele au existat, dispariţia lor treptată aflându-şi explicaţia în chiar schimbarea brutală a „misiunii“ TVR din perspectiva conducerii de partid, a lui Nicolae Ceauşescu personal. A vorbit cu teleaştii de odinioară. Le-a citit „lucrările de perfecţionare“ de la Academia de partid „Ştefan Gheorghiu“, din momentul în care au fost obligaţi să întocmească astfel de „opere“. A vrut să afle de ce a apărut (în 1968) şi de ce a dispărut (în 1971) *Cerbul de Aur.* De ce a apărut, a înflorit, iar apoi s-a rărit *Reflectorul* şi ce mutaţii de concepţie a suferit el. Dar şi ce s-a întâmplat cu anchetele TV. Cum şi pe ce criterii s-au stabilit temele, subiectele şi cum au fost identificaţi „vinovaţii“ pentru relele reale ori dezvăluite cu „voie de la poliţie“ şi în funcţie de campanii comandate.

Televiziunea Română din perioada comunistă a fost, dincolo de cenuşiul din ultimii ani ai existenţei ei, „o tribună captivantă“. Captivantă e şi cartea ce îi scrie istoria.

Alexandru Matei – O tribună captivantă – Televiziune, ideologie, societate în România socialistă (1965–1983). **Editura Curtea veche, Bucureşti, 2013.**

RADIO

Constantin PARASCHIVESCU

Pe urmele aceluiaşi an radiofonic

Relatez aici despre alte cinci premiere ale anului 2013, din toamnă mai ales, cu o singură excepţie din plină vară, pe care o voi menţiona. Sunt producţii de impact dramatic profund, atingând zona absurdului istoric din Balcanii de Est, într-un caz, sau al unui destin frânt în gerurile polare din Siberia, în alt caz. Şi o mărturie inedită din biografia lui Mihail Bulgakov, de dinainte de lansarea în literatură.

*

• O primă producţie, din vară: ***Belvedere***, de Ana-Maria Bamberger. Cu Horaţiu Mălăele în rolul principal, spectacolul radiofonic are ceea ce presupune jocul ambiguităţii între real şi fictiv, accentuat de faptul că acţiunea se petrece în bună parte într-o clinică de psihiatrie. Unde eroul său, scriitorul Anton, este internat pentru Alzheimer, dar el dezminte asta: „Nu pentru Alzheimer sunt aici, stau aici pentru că o studiez... pe-asta, pe Surdu... să scriu un roman, o piesă; am nevoie de ea [doctoriţa care-l îngrijeşte – *n.n.*] ca personaj." La rândul ei, Surdu pregăteşte o lucrare de doctorat despre „halucinaţia între artă şi psihologie". Prezenţă enervantă pentru Anton, terorizat de interdicţiile medicale care-i afectează propriile proiecţii afective. Cu o femeie care l-a iubit (Ştefania), cu alta inteligentă şi cu umor de la editură, care l-a inspirat (Gilda). Împărţit în opt scurte episoade, scenariul adaptat şi regizat de Cezarina Udrescu beneficiază, cum spuneam, de măiestria lui Mălăele de a alterna stările cu tonalităţile calme, de expresie lăuntrică şi izbucnirile spontane de furie, comice prin efectul produs. Vocea coboară în sine, uneori, spre o relatare obişnuită, normală, apoi tresaltă în acute neaşteptate, înşelătoare chiar şi pentru propria lui percepţie. Două inspirate partenere îi stimulează reacţiile: Luminiţa Borta, cu discernământul altruist al doctoriţei; Ozana Oancea (nume absent de la o vreme de pe scene), cu sensibilitatea duioasă a îndrăgostitei dintr-un *vis de vară*. Text modest, fructificat în nostime sonorităţi de inspiraţia Cezarinei Udrescu şi a colegilor săi de studio (Milica Creiniceanu), montaj (Monica Wilhelm şi Florin Bădic), ilustraţie muzicală (Patricia Pundrea), a redactorului şi coordonatorului de proiect, Domnica Ţundrea.

• Tot Domnica Ţundrea semnează ca redactor două inspirate schiţe de Mihail Bulgakov – ***Ştergarul cu cocoş*** şi ***Beregata de oţel*** –, dramatizate şi regizate artistic de un nume nou: Diana Mihailopol (fiica Rodicăi Mandache). Episoade autobiografice din tinereţea lui Bulgakov, ca medic de ţară în toamna lui 1917, într-un sat, Murino, spre care căruţa merge (cum zice Surugiul) „mai încet ca un om pe jos"!

Cuprins de spaimă când îşi dă seama că n-are cu ce să opereze aici hernii, apendicite, naşteri, medicul tocmai se pomeneşte cu un bărbat care se trânteşte cu fruntea la pământ şi-l roagă disperat să-l ajute să nu-i moară fiica, al cărei picior a nimerit în maşina de meliţat. Pe masa de operaţie, i se iveşte o blondă de o frumuseţe rară (ochiul de viitor literat se remarcă). Şi face o „amputaţie" cu fierăstrăul strălucitor! Peste două luni jumătate, bărbatul şi *frumuseţea rară*, în cârje îl vizitează: „Sărută-i mâna domnului doctor". Şi ea îi dăruieşte, recunoscătoare, „un ştergar alb cu cocoş", lucrat de mâna ei.

Peste un timp, o mamă cu o fetiţă de trei ani, tot atât de *frumoasă*. Micuţa nu respiră. Cercetându-i gâtul, observă ceva alb şi-şi dă seama că trebuie să-i taie gâtul ca să vadă traheea. Mama plânge speriată, o babă urlă că nu-l lasă, dar el, insistând cu bisturiul, zăreşte traheea. Trage – şi fata începe să respire. Apoi el adoarme, epuizat: „Şi nici măcar n-am visat nimic". Peste o lună, când dă zăpada şi încep să vină mai mulţi oameni la el, femeia îşi îndeamnă fetiţa: „Linka, spune-i mulţumesc lui nenea!" S-a spus că el i-a introdus în gâtul bolnav „o beregată de oţel".

Realizat sub formă de monolog, cu scurte episoade ale personajelor invocate, textul rezumă două momente cruciale din experienţa de biet Esculap a scriitorului rus, într-o margine pauperă de lume.

Diana Mihailopol îl distribuie pe Marius Manole în rolul doctorului şi actorul are darul de a nara cu plus de expresivitate complexul de stări ale personajului în situaţii atât de extreme. În celelalte roluri, Dan Aştilean (*Demian Lukici, tatăl*), Oana Ştefănescu (*Ana Nikolaevna, fata*), Amalia Ciolan (*Mama*), Rodica Mandache (*Baba*), Laurenţiu Lazăr (*tatăl fetiţei*), Ion Arcudeanu (*Surugiul*) ş.a.

• În noiembrie, în zilele de 19 şi 26, au fost difuzate în două părţi memoriile unei deportate în Siberia din timpul războiului, Aniţa Nandriş-Cudla, după cartea publicată la Editura Humanitas; prima parte se intitula ***Amintiri din viaţă***, a doua ***Douăzeci de ani în Siberia***. Cu scenariul semnat de Magda Duţu şi Raisa Radu, în regia artistică a moldoveanului Petru Hadârcă, redactor fiind Costin Manoliu. Şi cu participarea doctorului Gheorghe Nandriş, soţul autoarei, căruia ea i-a încredinţat, în 1982, manuscrisul de 360 de pagini, la Cernăuţi, rugându-l să-l treacă peste graniţă, în România. Se prezintă în câteva cuvinte destinul ei tragic: o ţărancă din Nordul Bucovinei, ridicată fără nicio vină de KGB şi deportată, cu trei copii, în străfundul Siberiei, dincolo de Cercul Polar, unde a luptat pentru supravieţuire douăzeci de ani, ocrotindu-şi copii cu preţul vieţii. („Doamne, îndură-te de mine, imploră ea; Lasă-mă între copii mei! Să nu rămâie copiii aşa străini, fără tată, fără mamă, în pustiurile celea".) Şi mărturisirile ei refac calvarul suferit în satul de lângă Cernăuţi, care a cunoscut trei stăpâniri în 143 de ani (austriacă, română, rusă), culminând cu anul de război şi groază 1941, când miliţienii îi ridicau noaptea din case pe oameni, fără explicaţii, ca pe o pradă. Aşa a ajuns, în 13 iunie, fără bagaje, într-un vagon de vite („bou-vagon", se zicea), cu copiii, douăzeci de zile în condiţii mizere, când unii leşinau de foame, iar alţii erau scoşi morţi. Apoi drumul lung prin pustietate şi sălbăticie, cu maşina, 200 de kilometri pe un vapor spre Polul Nord, bordeie într-un orăşel, straie ce se rup, ger de minus 40 de grade, rochie şi pantaloni încropite din pânză de saci, tifon, închisoare... („Dăruieşte-mi, Doamne, răbdare şi putere!")

Confesiunile eroinei sunt redate cu voce reţinută de Rodica Mandache, în accente moldoveneşti, transfigurând înfruntarea cumplită a unei fiinţe sensibile cu adversităţi insuportabile, biruite prin tăria credinţei, a dragostei şi a sacrificiului de sine. Creaţie impresionată prin tonul stăpânit şi concentrat lăuntric. Distribuţie numeroasă, în care întâlnim şi vocile gazdelor radiofonice: Magda Duţu, Costin Manoliu, Milica Creiniceanu şi însuşi regizorul, Petru Hadârcă. Poate cam extinsă, dar reuşită pagină sonoră de – cum se spune acum – docu-drama.

• Joi, 14 noiembrie 2013, a avut loc o conferinţă de presă consacrată spectacolului radiofonic ***Bacchanalia*** de dramaturgul macedonean Goran Stefanovici, în prezenţa ambasadorului acestei Republici la Bucureşti, domnul Pande Lazarevski. Traducerea piesei (publicată de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" în volumul din 2010 *Poveşti din Estul Sălbatic*) – Ioana Ieronim; scenariul şi regia artistică – Mihai Lungeanu; redactor şi coordonator de proiect – Crenguţa Manea. Inspirată de *Bacantele* lui Euripide, piesa conturează polemic o absurdă traiectorie istorică din Balcani, care, pornind încrezătoare pe drumul raţiunii, a crezut că a atins meleagurile Utopiei. „Tragică ironie" – zice dramaturgul. „Prăbuşirea Iugoslaviei (şi a blocului de Est) a fost colapsul unui vast proiect social, un fel de utopie raţionalistă." Sub semnul acestui „colaps", se derulează demenţa bacantelor din piesa lui Goran Stefanovici, a cărei premieră a avut loc la Copenhaga, în 1966. Principalii protagonişti, *Dionysos* (Marcel Iureş) şi *Pentheus* (Marius Manole), pe poziţii contradictorii. *Dionysos* (zeul): „Nu pot să sufăr tebanii. Am să-i pedepsesc"; *Pentheus* (regele Tebei): „Am jucat la ruleta raţiunii. Am mizat totul pe culoarea toleranţei, politeţii şi a negocierii răbdătoare." Bărbaţii Tebei alcătuiesc Corul bacantelor, care se exprimă la beţie într-un adevărat Turn Babel de vorbe diferite şi amestecate. Apar şi alte personaje: *Tiresias* (Dan Condurache), care-i atrage atenţia lui Pentheus că „aici n-a domnit niciodată raţiunea"; *Agave*, mama lui Pentheus (Adela Mărculescu, care declară că el a ajuns în Utopia); *Cadmus*, fostul rege al Tebei (Mihai Dinvale), *Garda* (Petrică Nicolae), *Pădurarul* (Orodel Olaru) şi *Actorul* (Radu Amzulescu). Ultimii doi au fugit de bacante – „bacante goale, nebune, alergând în jurul nostru". Conduse – culmea – de însăşi mama lui Pentheus, într-un delir sălbatic, cu sfâşierea lui în bucăţi şi date Corului să mănânce. Excepţionale efecte realizează Mihai Lungeanu şi echipa lui, prin alternanţa vocilor *Corului*, în macedoneană mai întâi, apoi în română, amestec de turmentare şi grotesc (Mircea Constantinescu, Florin Anton, Ionuţ Kivu, Daniel Popescu, George Ţoropoc). Grele de insinuări mefistofelice frazele lui *Dionysos*, în rostirea înşelător calmă a lui Marcel Iureş, în contrast cu sunetul de gândire logică, senină, a lui Marius Manole. Relatare cu discretă reţinere din partea Naratorului (Filip Ristovski, macedonean de origine) şi ampla diversitate artistică de disonanţe absurde în conturarea unui destin a ceea ce „Nu trebuia să se întâmple". Corul bacantelor se întreabă, în final, „cu durerea de cap a unei mahmureli istorice – Ce glumă a fost asta cu noi?" Exemplară diversitate de meşteşug în echipa lui Lungeanu, cu George Marcu (regia muzicală), Florin Istudor şi Monica Wilhelm (regia de montaj), experimentata Milica Creiniceanu (regia de studio). Difuzată la România Cultural, în 28 noiembrie.

• Dramaturgia olandeză e mai puţin cunoscută în teatrele noastre. Astfel că iniţiativa Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu" de a publica, tot în 2010, volumul cu cinci piese *Dramaturgi olandezi de astăzi* e binevenită. Spre sfârşitul anului, în decembrie 2013, colectivul teatrului radiofonic a prezentat premiera uneia dintre piesele incluse aici: ***Lut***, de Marike Shermer, personalitate cunoscută ca autoare, regizoare şi organizatoare de evenimente culturale. Traducerea Liliana Alexandrescu, adaptarea şi regia artistică Gavriil Pinte, redactor şi coordonator de proiect, tot Crenguţa Manea. Numită de autoare „tragedie în cinci acte", lucrarea are amprenta unei drame existenţiale petrecute într-un peisaj mâlos, dezolant, unde – cum spune traducătoarea – „Ca în tragedia antică, destinul e mai tare decât individul." O istorie nefastă de amor fulgerător, cu pasiuni în sfere ameţitoare, se spulberă în prăpastia de sub picioarele partenerilor, în ceaţă. Întreruptă brusc, de o plecare intempestivă în alte zări a bărbatului (Vink), suportată ca o rană deschisă de femeie (Dora), în dimineţi friguroase şi nesfârşita beznă a nopţilor, în casa în ruină din peisajul nămolos, ca sufletul ei acum. „Pasiunea, începută în zilele însorite de altădată, se încheie sub un strat de lut" – zice Liliana Alexandrescu. Zece ani de boală a sufletului, urgie lăuntrică, în „mlaştina asta împuţită... unde aerul e atât de cenuşiu şi noroiul atât de negru" – se lamentează Dora. „Parcă am trăi într-un film alb-negru." Zece ani cu un soţ răbdător, liniştit (Titus): „Pentru mine nu înseamnă altceva decât trecerea timpului. Nici nu mă nelinişteşte, nici nu mă linişteşte. Asta-i viaţa." Vizita iubitului, pe neaşteptate: „De ce-ai venit? – Eram curios." Încercarea de revenire în sfere, eşuată. Acţiunea intercalează prezentul cu trecutul liric, în mărturii emoţionante, care intensifică dramatismul. Forţă în exprimare a suferinţei aprige, *Dora* (Felicia Pinte); tatonări în tonuri simple de partener, *Vink* (Zoltan Octavian Butuc). „Acum sapă o groapă de lut" – zice *Titus* –, „ca şi cum de asta ar depinde toată viaţa ei." Final cu suspans: *Vink*: „Dora... ce faci cu cazmaua?"...

Ca de obicei, Gavriil Pinte e riguros în conturarea naraţiunii dramatice, fără efecte excesive şi cu particularizarea distinctă a vocilor. Soţul, *Titus*, mai puţin evocat aici, elocvent când o face – Radu Micu. Susur adolescentin, Ana Maria Bălescu (*Ine*, fiica Dorei), contur nuanţat Antonia Ionescu (*Nele*, sora mai mică). Un personaj sonor implicat realizează Stelică Muscalu, regizorul muzical, cu reacţii preventive sau grave, agitate, de violoncel, nostalgice la clarinet, câte o coardă atinsă scurt, ca o nedumerire şi un vaiet apoi, în final.

Ştia bine ce ştia Crenguţa Manea, asociind-o cu *Medeea* lui Euripide.

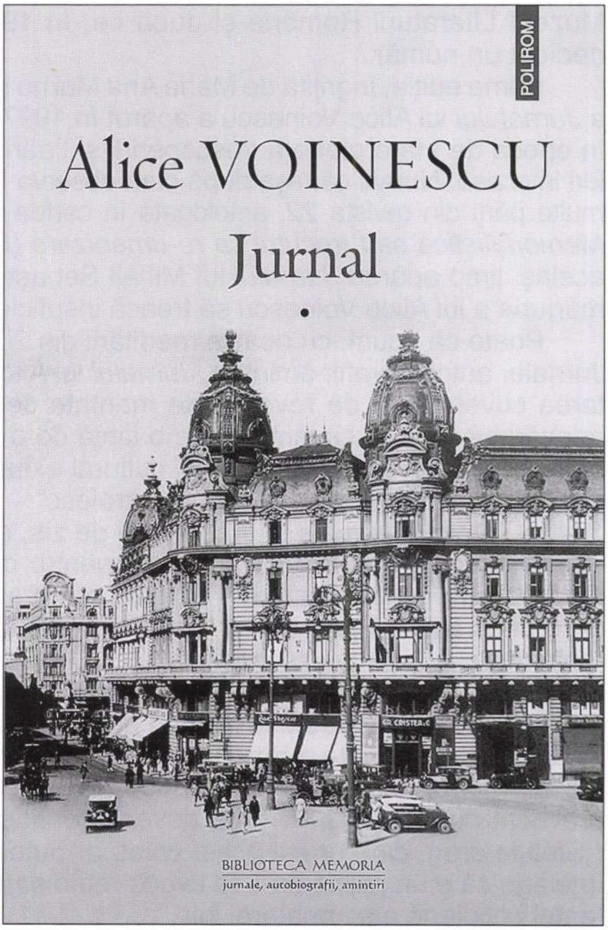
CARTEA DE TEATRU

Mircea MORARIU

Alice Voinescu – un destin exemplar

Se ştie foarte bine: regimul comunist făcea din când în când concesii şi, în numele revalorificării (uneori se spunea *revalorificarea critică*) moştenirii culturale, îngăduia tipărirea, în tiraje defel generoase, scrierilor unor intelectuali consideraţi cândva neconvenabili şi rămaşi ca atare, în pofida reabilitărilor formale, făcute în numele beneficiului de imagine. Ai acelor intelectuali care, pe te miri ce motiv, fuseseră mai întâi concediaţi ori pensionaţi, apoi tracasaţi, şantajaţi cu suspendarea şi diminuarea pensiei, după aceea închişi, pe urmă semieliberaţi – căci detenţiei îi urmau luni sau ani de domiciliu obligatoriu (în epocă i se spunea adesea „forţat"). Reveniţi în Bucureşti ori în alte mari oraşe ale ţării, acestor „duşmani de clasă" li se îngăduia cu imensă parcimonie supravieţuirea. Reprimeau cu greu ori nu primeau deloc dreptul de semnătură, li se permitea numai salahoria culturală a traducerii pe bani puţini a unor scrieri celebre. Câteodată se întâmpla ca o anume traducere să fie semnată de cu totul altcineva – de un nume agreat –, când, în realitate, munca fusese făcută de un fost puşcăriaş.

De toate acestea a avut parte Alice Voinescu. Posesoare a unui doctorat în filosofie obţinut în Franţa, la Sorbona, în 1913, devenită profesor universitar de estetica, teoria şi istoria teatrului la Conservatorul Regal de Artă Dramatică din Bucureşti, prezenţă activă şi respectată, an de an, între 1925 şi 1939, la „Decadele de la Pontigny" (loc în care şi-a atras o simpatie cu totul specială din partea lui André Gide şi unde conversa şi intra în dezbateri, de la egal la egal, cu Charles du Bos, Curtius, Roger Martin du Gard, Paul Claudel sau Mauriac), familiară a castelelor Peleş sau Bran ori a reşedinţei de la Balcic a Reginei Maria, Alice Voinescu a pierdut totul



imediat după 30 decembrie 1947. A fost eliminată din corpul didactic al Conservatorului, locul fiindu-i luat de Marcel Breslaşu. O lună mai târziu a fost scoasă şi de la Şcoala Socială. Greutăţile materiale ce au urmat, teama că oricând şi-ar putea pierde pensia, au fost dublate de tristeţea de a nu mai putea fi de folos tinerilor cărora le-a consacrat nu doar cariera didactică, ci şi cea mai semnificativă parte a scrierilor sale (*Montaigne*, carte din 1936, *Aspecte din teatrul contemporan*, volum apărut în 1941, *Eschil* din 1946).

A fost arestată pentru că nu şi-a ascuns sentimentele pro-monarhiste şi revolta faţă de abdicarea forţată a Regelui Mihai, cele 19 luni de detenţie fiind urmate de deportarea la Costeşti. Până la decesul din iunie 1961 a dus o existenţă marcată de dureroase privaţiuni, batjocoritor, umilitor atenuate de *generozitatea* „tovarăşilor" de la ESPLA, care, din când în când, îi mai dădeau să verifice câte o traducere.

Cu opera, cu imensa cultură, cu dragostea şi cu capacitatea de a înţelege şi de a explica teatrul văzut ca literatură dramatică şi literatura în general, am luat contact atunci când în 1983 a apărut în colecţia „Thalia" de la Editura Eminescu – colecţie coordonată de Valeriu Râpeanu –, volumul *Întâlnire cu eroi din literatură şi teatru*, îngrijit şi prefaţat de eseistul Dan Grigorescu. Apariţie ce venea – aveam să aflu asta ceva mai târziu – după o evocare din 1975 în Rotonda de la Muzeul Literaturii Române şi după ce, în 1979, revista craioveană *Ramuri* i-a dedicat un număr.

Prima ediţie, îngrijită de Maria Ana Murnu şi prefaţată de Alexandru Paleologu, a *Jurnalului* lui Alice Voinescu a apărut în 1997, la Editura Albatros. Carevasăzică, în epoca de mare glorie a descoperirii şi tipăririi jurnalelor şi memoriilor până mai ieri interzise. Numai că, aşa după cum observa Dan C. Mihăilescu în recenzia în mai multe părţi din revista 22, antologată în cartea *Literatura română în post-ceauşism. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare* (Editura Polirom, Iaşi, 2004), cam în acelaşi timp apărea *Jurnalul* lui Mihail Sebastian, fapt ce a făcut ca excepţionala mărturie a lui Alice Voinescu să treacă insuficient observată.

Poate că acum, cu ocazia reeditării din 2013 la Polirom (Biblioteca Polirom – Jurnale, autobiografii, amintiri), *Jurnalul* lui Alice Voinescu să aibă parte de receptarea cuvenită. Şi de reverenţele meritate de o mare doamnă, de o doamnă în adevăratul sens al cuvântului, de o fiinţă de o eleganţă, o rectitudine şi un rafinament omenesc, moral, cotidian şi cultural exemplar, astăzi dispărute şi poate niciodată posibil de egalat. „Dacă mai trăiesc" – nota Alice Voinescu la 7 februarie 1948 – „şi voi mai avea şi eu o vorbă de zis, exact la asta voi lucra: la *deslichelizare.* Nu voi avea nicio vorbă aspră pentru cei mici, care s-au înscris ca să nu moară. Dar pentru oricare s-a vândut, ca *să se împingă mai departe,* nicio scuză, nicio circumstanţă atenuantă. Trebuie să ne tămăduim odată de lipsa de consistenţă morală. E timpul să creştem."

Început în septembrie 1929, pe când autoarea lui avea deja 44 de ani şi îşi conştientiza singurătatea şi ratarea sentimentală, *Jurnalul* a fost ţinut mai întâi cu intermitenţe, cu pauze şi întreruperi lungi, uneori inexplicabile pentru Alice Voinescu însăşi. Mai apoi, mai cu seamă după moartea lui Stelian Voinescu, soţul ce i-a provocat atâtea supărări şi i-a devenit confident de abia după dispariţia lui fizică („Stelule drag, cine ar citi acest caiet, ar putea spune că m-am ţicnit, dacă nu ar înţelege că e un mijloc de a te evoca realmente."), *Jurnalul* a devenit parte a existenţei cotidiene a semnatarei lui.

Jurnalul consemnează nu doar traiectoria unui destin exemplar. Exemplar prin demnitate, prin convingerea că viaţa nu poate fi imaginată în afara credinţei în Dumnezeu şi în absenţa culturii, prin calitatea, acuitatea şi inteligenţa reflecţiei asupra unor prezenturi succesive, din ce în ce mai puţin confortabile ori prietenoase, ale căror esenţe şi laturi maligne sunt cu acurateţe şi cu maximă concizie surprinse în notaţii înnobilate de exactitate şi intuiţie. De altfel, reflecţia asupra acestor prezenturi mi se pare a reprezenta unul dintre punctele forte ale cărţii, ferind-o, şi în acest fel, de primejdia supraexpunerii egoului.

Inamică neîmpăcată a oricărui extremism, fie el de dreapta ori de stânga, judecătoare lucidă a relelor legionarismului şi ale sponsorilor lui ideologici (despre Nae Ionescu scria: „Ca om, mi-a fost simpatic, ca dascăl a fost o primejdie"), Alice Voinescu a simţit mai repede decât mulţi dintre contemporanii ei dimensiunea primejdiei comuniste. La 15 septembrie 1944, Alice Voinescu nota: „Azi am deznădăjduit în faţa sclaviei ce-l aşteaptă pe bietul nostru popor. Ştiu că politica noastră a fost nefastă. Jafurile noastre în Rusia au întrecut imaginaţia, dar de la americani, care luptă pentru *libertate şi dreptate,* aşteptam o intervenţie. Ne-au lăsat în plata duşmanului lezat. Ce mai putem spera? Eu, una, nu mai am nicio nădejde în popoarele zise democrate, atâta vreme cât sunt *mari.* Toţi sunt la fel de egoişti, de îngâmfaţi şi cruzi." O bună, o consistentă parte a *Jurnalului* lui Alice Voinescu poate fi citită ca o cronică a acestei sclavii, tot la fel cum se cuvin citite *Scrisorile către Monica* ale Ecaterinei Bălăcioiu-Lovinescu, *Timpul ce ni s-a dat* de Annie Bentoiu sau *Jurnalul* Marioarei Voiculescu. Alice Voinescu a intuit diferenţa de calitate umană dintre Maria Filotti şi Marioara Voiculescu: „M-a decepţionat adânc Maria Filotti, o lipsă totală de directeţe intimă, toate gesturile determinate de interesul momentan. Cum e posibil să nu aibă o ţinută măcar superficială? M-a întristat foarte adânc. M-am războit cu ea din respect uman. Ceilalţi au lăsat-o ca pe o pestiferată, singură. Ce deosebire între ea, obsedată de bani, şi Marioara Voiculescu!" Şi tot Alice Voinescu se numără printre primii ce au diagnosticat caracterul de religie seculară al comunismului: „Comunismul – nota ea la 20 octombrie 1950 – e puternic fiindcă este o credinţă."

Şi, dacă tot am amintit-o pe Marioara Voiculescu, ea însăşi prezentă în *Jurnalul* lui Alice Voinescu, să precizez că lectura acestuia e ocazia unor încântătoare şi revelatorii întâlniri cu eroi din artă, literatură şi istorie. De la Maiorescu la Gide şi Simion Mehedinţi, de la Regina Maria la Regina Elisabeta, de la Gala Galaction la Octavian Goga, de la Maria Filotti la Lucia Sturdza-Bulandra, de la Cella Delavrancea la Maruca Cantacuzino, de la Emil Botta la Geo Bogza, de la Tudor Vianu la Petre Andrei şi Alexandru Paleologu, de la lichelismul lui Ion Marin Sadoveanu (cel ce a aruncat, într-un ruşinos articol, anatema asupra fostei Academii) la lichelismul lui Dan Deşliu. Un rol aparte revenindu-i lui George Enescu, a cărui artă deţine rolul principal în notaţiile din anii 1942–1943. Şi despre care muzicologii, şi nu numai, pot afla multe şi importante detalii. Citez un fragment, dintr-o notaţie din 23 ianuarie 1942: „La piano, Maestrul – un leu ce se deşteaptă, stăpân pe toate nuanţele lui interioare infinite. Niciodată n-am simţit incomensurabila adâncime a geniului său ca azi, la piano. Tremura pasiunea în sunetele scoase de el, dar nu era un talent năvalnic, era o furtună stăpânită. M-a emoţionat până la lacrimi."

Alice Voinescu – Jurnal. **Ediţie îngrijită, evocare, tabel bio-bibliografic şi note de Maria Ana Murnu. Prefaţă de Alexandru Paleologu. Editura Polirom, Iaşi, 2013.**

Mircea MORARIU

O platformă de dezbatere

Reapariţia în limba română, la aproape 60 de ani de la prima tipărire integrală (decembrie 1955, ESPLA), a unei *cărţi-cult,* aşa cum este ***Munca actorului cu sine însuşi*** de Konstantin Stanislavski, înseamnă, fără doar şi poate, un eveniment ce merită salutat şi apreciat. Îl datorăm Editurii Nemira (Bucureşti, 2013) şi traducătoarei Raluca Rădulescu.

Noua traducere – modernă, vie, simplă, accesibilă, stimulând lectura – apare pe piaţă în condiţii ce, până la un punct, pot fi comparate cu cele în care era publicată, la mijlocul dificililor ani '50 ai secolului trecut, prima versiune românească a cărţii. Sigur, condiţiile politice în care apare noua traducere sunt cu totul altele. Din fericire, vremea în care se afirma că „lumina vine de la Răsărit" şi în care se edicta că tot ceea ce venea de la Răsărit e necondiţionat bun, cu valoare de învăţătură biblică, în condiţiile în care comunismul însuşi era o nouă religie seculară, a trecut demult. Tot din fericire, autonomia universitară îngăduie oricărei şcoli superioare de teatru să adopte orice metodă vrea pentru formarea viitorilor actori. Dar, chiar şi aşa, chiar şi în condiţiile abolirii acelui „crede şi nu cerceta" de factură leninisto-stalinistă, *metoda* sau *sistemul stanislavskian*, cu exerciţiile sale, cu observaţiile asupra condiţiei fizice şi mentale a actorului, cu jalonarea parcursului necesar în vederea ajungerii la *starea* corespunzătoare rolului, cu acel *dacă* specific condiţionalului, definitoriu pentru „situaţiile scenice date", cu rolul acordat comunicării, cu o bună dimensionare a relaţiei actor–spectator, cu o riguroasă definire a ponderii *emoţiei* şi a *trăirii* în teatru, cu ceea ce trebuie făcut pentru a se atinge „starea scenică interioară", cu importanţa arătată „adevărului" – un concept mai apropiat *verosimilului* aristotelian decât realismului totalitar sau dictatorial – sunt la loc de cinste în învăţământul superior artistic din România.

Problema e – sau, mai riguros spus, problema *era* – că anii scurşi de la apariţia primei traduceri, greutăţile inerente procurării unei cărţi de dată defel recentă, uzura morală a unei versiuni româneşti care, chiar la data apariţiei ei, nu se arătase din cale-afară de reuşite, au cam făcut ca *metoda* să redevină ceva nu tocmai foarte riguros, ci, mai curând, ceva *folcloric*. Ceva despre care lumea vorbea cu dezinvoltură, crezând că îl ştie, fără a-l şti cu adevărat. Un ceva la care se ajungea mai degrabă *prin intermediar*, prin prelucrări sau interpretări, decât prin accesul liber la text şi la rigoarea acestuia.

De aici comparaţia mea cu momentul apariţiei primei ediţii. Un moment bine recapitulat de Marian Popescu în cartea sa *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate* (Editura UNITEXT, Bucureşti, 2004). Reţin din recapitularea menţionată detaliul că, deşi „sistemul" lui Stanislavski devenise metodă oficială de învăţământ încă din 1956, pentru a deveni sacrosanctă în 1948 – anul înfiinţării pe atunci noului IATC –, au apărut mai întâi exegeze mai mult sau mai puţin inspirate ale acestuia, exegeze concretizate în cărţi scrise de V. Toporkov (*Stanislavski la repetiţie,* 1951), N. Gorceakov (*Lecţiile de regie ale lui Stanislavski*, 1953) sau N. Cerkasov (*Amintiri din teatru*, 1953), totul culminând cu tipărirea unei scrieri de propagandă pură (N. Abalkin – *Sistemul lui Stanislavski şi teatrul sovietic*, Editura Cartea rusă, Bucureşti, 1955). Tot în 1955, Direcţia Teatrelor din Ministerul Culturii emitea o recomandare expresă privind implementarea metodei stanislavskiene în învăţământul superior artistic din R.P.R., recomandare ce nu venea decât să consfinţească o stare de fapt despre care găsim o preţioasă mărturie datorată regizorului Valeriu Moisescu (cf. *Persistenţa memoriei*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & revista *Teatrul azi*, Bucureşti, 2007). Valeriu Moisescu, împreună cu alţi colegi – azi, nume de referinţă în regia românească (David Esrig sau Radu Penciulescu) –, a riscat excluderea din studenţie sub acuzaţia de *formalism*, una extrem de gravă, mortală de-a dreptul în epocă, din pricina curiozităţii de a cunoaşte şi altceva, în special teoriile lui Meyerhold şi Tairov, pe vremea aceea socotite ca reacţionare.

Faptul că metoda stanislavskiană a fost catalogată ca infailibilă, ceva imposibil de pus la îndoială, de contrazis, de evaluat, de îmbogăţit, de cercetat – operaţiune în contradicţie cu însăşi voinţa creatorului ei –, dar şi cunoaşterea ei fragmentară, mediată, trunchiată, manipulată au fost denunţate de Camil Petrescu într-un articol din revista *Teatrul* nr. 2/1957, în termeni deosebit de duri şi curajoşi pentru momentul apariţiei respectivului text: „Sistemul lui Stanislavski n-a fost cunoscut la noi de la început şi în forma cea mai indicată, ci a fost dintâi apanajul unor pretinşi bine-informaţi şi atotştiutori, care s-au oferit să facă, pretindeau ei, operă de pionieri mai mult după ureche şi după crâmpeie de articole, traduse şi cunoscute la întâmplare." Modul calificat de Camil Petrescu drept „lăutăresc" în care a fost receptat la noi scrisul lui Konstantin Sergheevici Stanislavski a făcut ca, deşi era considerată drept „una dintre cele mai rodnice şcoli din istoria teatrului", aceasta să îşi piardă din interes. În continuarea articolului său, Camil Petrescu va elogia „metoda" şi o va pune în relaţie cu ceea ce el însuşi a încercat atunci când a creat, în 1939, o şcoală de regie experimentală, îndemnând la cunoaşterea şi studierea ei asiduă (cf. Camil Petrescu – *Comentarii şi delimitări în teatru*, ediţie de Florica Ichim, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983).

Noua traducere apărută la Nemira beneficiază de o excelentă prefaţă, datorată regizorului Yuryi Kordonskyi. E meritul prefaţatorului de a mai fi subliniat încă o dată caracterul *deschis,* democratic, al „învăţăturii" stanislavskiene şi de a mai fi atras o dată atenţia asupra primejdiei ca ideile marelui regizor să fie percepute drept dogmă ori infailibilă reţetă a succesului. E vorba însă despre un democratism cu totul opus egalitarismului de sorginte leninistă, uniformizării comuniste – un egalitarism a cărui supralicitare a avut drept consecinţă extinderea ideii că *sistemul poate face un actor bun din oricine.* Yuryi Kordonskyi atrage cu folos atenţia asupra pericolului instrumentalizării radicale şi intolerante a „sistemului", o operaţie care, la urma urmei, se situează în antiteză cu ceea ce Konstantin Sergheevici însuşi credea despre cartea şi „învăţătura" cuprinsă în ea. Şi anume, că esenţa metodei se rezumă la fraza „să ne apropiem de teorie şi de legile ei *creatoare* (*s.m.* – M.M.) prin practică, prin exemple concrete şi senzaţii proprii".

Or, ce înseamnă asta? Înseamnă că *Munca actorului cu sine însuşi* este o carte despre *pregătire*. Şi, chiar dacă, aşa cum scrie prefaţatorul, „poate că formula ei, ca un caiet de însemnări al unui învăţăcel, pare demodată", pregătirea sau *prepararea*, cum îi spune Andrei Şerban (cf. *Cartea Atelierelor*, Nemira, 2013 sau *Mereu spre un nou început*, Tracus Arte, 2013), nu este.

În prefaţă, Yuryi Kordonskyi foloseşte, spre a defini „învăţătura" lui Stanislavski, conceptul de *metodă*. În *argumentul* său, traducătoarea Raluca Rădulescu arată de ce a preferat termenul *sistem.* În cartea mai sus-menţionată, Marian Popescu proceda la o distincţie interesantă: „*Sistemul* este termenul care desemnează principalele elemente ale modului de lucru elaborat de Stanislavski, iar *Metoda* reprezintă *metodele* de aplicare ale ideilor lui Stanislavski de către continuatori şi discipoli, termenul devenind de notorietate în Statele Unite mai întâi."

Dar, la urma urmei, *Munca actorului cu sine însuşi*, ca şi traducerea însăşi a cărţii, înseamnă, cum bine sesizează Raluca Rădulescu, „o platformă de dezbatere, o provocare pentru noi interpretări şi pentru redescoperirea *sistemului*...". Or, dezbaterea presupune, în modul cel mai stringent cu putinţă, dialogul asupra unor chestiuni de fineţe. El, dialogul, este de aşteptat şi tot el, dialogul, ar recompensa munca demnă de toată lauda a traducătoarei.

Konstantin Sergheevici Stanislavski – Munca actorului cu sine însuşi**, vol. 1,** Munca actorului cu sine însuşi în procesul de trăire. Jurnalul unui elev. **Traducerea din limba rusă: Raluca Rădulescu. Prefaţa: Yuryi Kordonski. Editura Nemira, Bucureşti, 2013.**

Constantin PARASCHIVESCU

Pe acelaşi fotoliu cu un zeu al discernământului

În seria „Eseuri, cronici, însemnări teatrale" a Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu", au apărut volumele III (2012) şi IV (2013) ale cronicilor lui Dinu Kivu, grupate în ciclul ***Rezistenţa prin teatru*** şi publicate la Editura Muzicală. Ediţie îngrijită de soţia şi fiul – Luminiţa Vartolomei şi Ionuţ Kivu – eminentului cronicar, prematur suit la stele. N-avea nici patruzeci şi şapte de ani împliniţi când ne-a părăsit, în septembrie 1989, dar avusese o activitate prodigioasă de peste două decenii, care l-a făcut preţuit în lumea teatrală românească, prin cultură, competenţă şi ataşament sincer faţă de valorile artistice, într-o perioadă vitregă pentru exercitarea funcţiei publicistice, sub rigorile cenzurii comuniste. Care puteau interzice sau suprima un material încredinţat tiparului, puteau înlocui unele fraze şi formulări, puteau introduce variante ostentativ demagogice, puteau tăia etc. etc. Alternând opiniile exprimate şi subminându-i demnitatea profesională autorului. Celebrul caz cu „reforma învăţământului" din *Ultima oră* de Mihail Sebastian, dacă e sau nu un eveniment fericit, schimbat printr-un simplu „Nu", e floare la ureche!

Nu ştiu cu câte asemenea imixtiuni avea să se confrunte Dinu Kivu, dar ele au existat; şi, dacă şi-a urmat cu perseverenţă şi cu onestitate vocaţia, e un semn pilduitor pentru ceea ce s-a numit „rezistenţa prin teatru". El şi-a exercitat vocaţia cu consecvenţă şi curaj, stârnind admiraţia colegilor şi a oamenilor de teatru, pentru opiniile lui favorabile sau prin rezervele faţă de o montare, prin logica lui, prin analiza lui pertinentă şi obiectivă. Într-o recenzie din revista *Teatrul azi*, Mircea Morariu îl consideră a fi „unul dintre cei mai serioşi şi avizaţi critici de teatru care au activat în presa culturală românească, începând de la sfârşitul anilor '60 şi până în septembrie 1989... unul dintre *mareşalii* criticii teatrale româneşti din epocă" (Nr. 5-6-7/2012, pag. 267). Iar pe coperta a patra a volumului III e reprodus un fragment din textul lui Radu Boroianu, publicat în noiembrie 1990, intitulat *În memoriam Dinu Kivu*, în care fostul regizor şi demnitarul de-atunci îl consideră pe Dinu Kivu „unul dintre cei mai adevăraţi români şi dintre cei mai sinceri intelectuali pe care i-am întâlnit“.

A debutat în revista *Amfiteatru*, a fost secretar literar la Teatrul „Giuleşti“, a scris în *Contemporanul*, revista *Teatrul* şi alte publicaţii, cu convingerea – citată tot de Mircea Morariu – că „idealul cronicii dramatice este momentul în care ajungi să echivalezi în cuvinte frumuseţea gestului scenic“. Da, într-adevăr: să depăşeşti faza banală a adjectivărilor unor momente şi interpretări scenice, printr-o corespondenţă sugestivă a limbajului.

Îngrijitorii ediţiei structurează volumele pe „Autori, piese, spectacole...“, incluzând – dacă am numărat bine – 72 de autori, 121 piese şi 134 cronici în volumul trei, 53 autori, 111 piese şi 131 cronici în volumul patru. Cu menţiunea că acest ultim volum se încheie cu autorii literei „P“, următorii în alfabet revenind unui al cincilea volum.

O primă cronică, cu iz de frondă, apare la un spectacol de televiziune în *Amfiteatru*, la *Suflete tari* de Camil Petrescu, în februarie 1967, sub pseudonimul Nicolae Cozla. Amendând adaptarea semnată de Manase Radnev şi Miron Niculescu, în montarea ultimului, ca fiind „un rulaj interminabil de scene siropoase, «melo», în care nu mai recunoaştem nici litera lui Camil, necum sobrietatea şi luciditatea ideilor lui“. Ca fost redactor TVR, *no comment*! Dar găsim mai târziu, la începutul anilor ’70, observaţii pertinente despre scriitor – „Se joacă atât de rar, atât de puţin Camil Petrescu pe scenele noastre [...] al doilea nostru mare dramaturg, după Caragiale“ (*Săptămâna*, 13 iulie 1973) –, iar în deceniul următor o perfectă definire a creaţiei care îl personalizează, cu *Jocul ielelor* – „Lumea pieselor lui Camil Petrescu este [...] o lume în care scânteiază frenetic şi tulburător ideile, uneori în starea lor cea mai pură“ – şi o subtilă analiză a dominantelor întrupate – care se referă la „tensiunea neobişnuită a conflictului, la temperatura înaltă a pasiunilor ce o înfruntă, la starea ieşită din comun a personajelor, mistuite (cel puţin cele principale) de flăcări violente şi devastatoare“ (*Contemporanul*, 28 februarie 1986).

Dinu Kivu
REZISTENȚA PRIN TEATRU
****

Trei spectacole comentate de dânsul îmi prilejuiesc o constatare inedită de *joc al ielelor* în scrisul său.

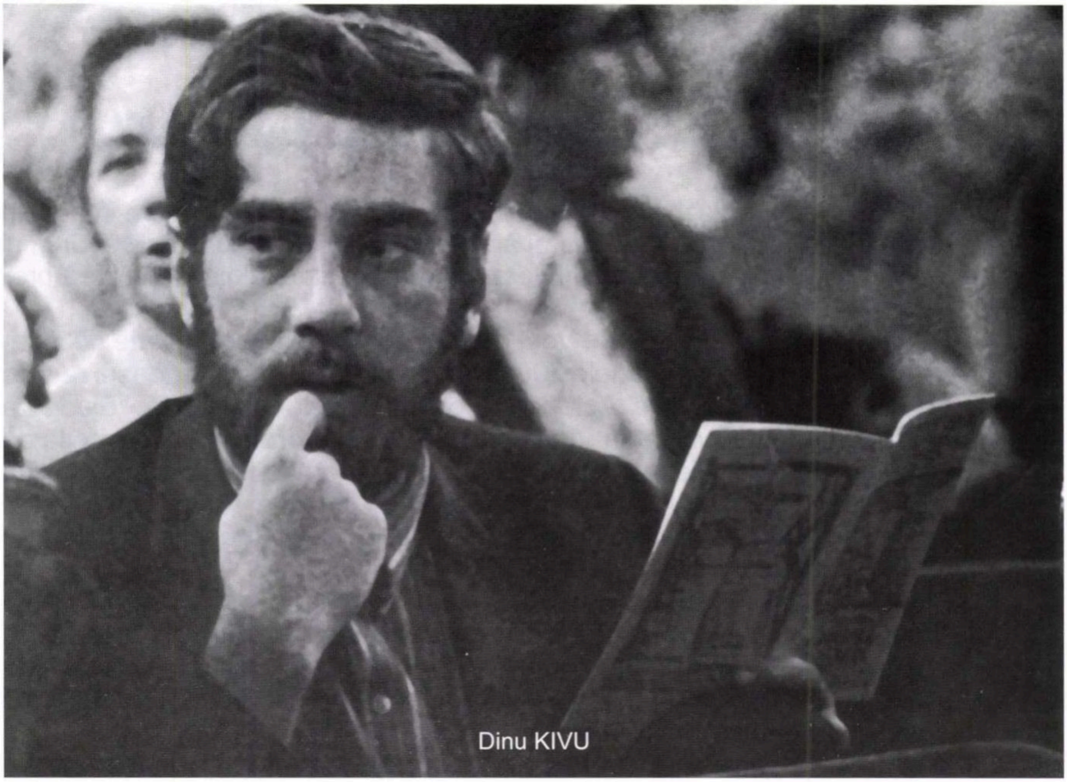
În 1958 – iată, la un an după articolul polemic –, relevă sugestiv amprenta distinctă a dramaturgiei lui Lucian Blaga, într-un comentariu la *Meşterul Manole*, prilejuit de redeschiderea sălii „Giuleşti“. Sesizând că este „o acalmie solitară“ în existenţa personajelor, ce poate deruta, apreciază „câtă îngândurare gravă ascunde fiecare frază“, teatrul lui Blaga situându-se la antipodul celui experimentat de Eugen Ionescu: „În el nu este o dramă a cuvintelor, ci o apologie a lor.“ Şi, citită cu o fascinantă vibraţie a gândului, ne transmite că *„Meşterul Manole* este o catedrală severă, în care numai tonurile pure, amplitudinea şi generozitatea figurărilor, melancolia umbrelor şi a şoaptelor se potrivesc". Plastic, nu? Cu o reverenţă finală: „Să ne închinăm cu sfială în faţa geniului lui Lucian Blaga" (*Contemporanul*, 13 decembrie 1968).

La intervale diferite, comentează aceeaşi piesă de Cehov – *Livada de vişini* –, în trei montări distincte. Mai întâi, cea de la Teatrul „Bulandra", a lui Lucian Pintilie, de o „inteligenţă şi putere de pătrundere regizorală ieşite din comun". Inteligenţă cu care a ştiut să demonstreze „existenţa unei proporţii, variabile dar generale, de inconştienţă în toate actele noastre", fatală, ridicolă, „de o fragilitate a structurii faţă de care orice intransigenţă devine o profanare cinică" (*Orizont*, martie 1968). Apoi, memorabila versiune a lui Gheorghe Harag de la Teatrul Naţional Târgu Mureş, pentru care primul cuvânt din cronică e superlativul „Extraordinar" – „pentru că în el trăieşte, există continuu, acea stare de graţie în care teatrul îşi alcătuieşte magic o viaţă a sa proprie, fascinantă [...] imaginea sa solară, apoteotică. Sesizând doi poli ai conflictului din *factorii malefici* reprezentaţi de Lopahin şi Iaşa, între care se agită *clanul celor condamnaţi*, criticul conchide, pătrunzător: „În acest univers, violent contrastant, comedia devine nu doar melancolică şi înfiorată (ca la Pintilie), ci definitiv tragică." Spectacol cu valoare de *eveniment* (*Contemporanul*, 21 iunie 1985). A treia montare e consemnată peste trei ani, de la Teatrul „Nottara", în regia lui Dominic Dembinski, unde distinge un Lopahin „binevoitor, rezonabil, animat de cele mai bune intenţii" în persoana lui Alexandru Repan, într-o „lume a transparenţelor", cu participanţi care se întrezăresc dincolo de perdelele aburite, ca în „visul unui copil care vrea să se joace cu păpuşi". Cu unele rezerve, pentru care spectacolul lui Dembinski „este departe de a fi perfect", fiind totuşi „emoţionant şi coerent" (*Contemporanul*, 27 mai 1988).

Cu observaţiile la unul dintre spectacole, pe care îl văzusem şi eu, mi s-a relevat o particularitate distinctă a criteriilor lui Dinu Kivu: când vede spectacole, *vede idei*. Am văzut drama lui Caragiale, *Năpasta*, montată la Craiova de Mihai Manolescu. Dinu Kivu surprinde o viziune regizorală *insolită* în privinţa lui Ion: „Acesta nu mai este *nebunul* din alte spectacole [...] parcurge foarte multe clipe – cele mai multe – de perfectă luciditate; el are doar accese, trecătoare, de nebunie." De unde se poate deduce „ideea unei complicităţi conştiente, cu scopuri vindicative între Anca (*n.m.* – Leni Pinţea-Homeag) şi Ion (*n.m.* – Tudor Gheorghe)". Nu m-am gândit. Eu am reţinut, mai degrabă, interpretarea motivată de intensitatea sincerei iubiri a lui Vasile Cosma (în *Gheorghe*), care îşi absolvă astfel personajul de instincte criminale. Am văzut numai latura personală; Dinu Kivu a văzut o relaţie de esenţă dramatică a montării. Ipoteză „tentantă" a lui Mihai Manolescu – zice dânsul –, dar „mă îndoiesc de perfecta ei temeinicie" (*Teatrul*, mai 1987).

La Baia Mare am văzut altă dată *Nora* de Ibsen, împărtăşind aceleaşi păreri despre spectacol şi exemplara interpretare a Larisei Stase Mureşan în rolul titular. Cu o excepţie: sugestia decorului. „Decorul este al lui Helmer, nu al Norei: burghez, infatuat cu moderaţie, în fond trist; prezenţa Norei, în această atmosferă [...] era o acuzaţie în plus" (*Contemporanul*, 27 februarie 1970). Subtilă observaţie. Nu mi-a trecut prin cap.

Dinu Kivu a participat la sute de premiere (în Capitală şi în ţară), a fost prezent la multe festivaluri şi colocvii, a stimulat cariera tinerilor profesionişti consemnându-le realizările şi încurajându-i, a dat seamă despre toate acestea în articole sintetice şi pertinente. A urmărit creaţia unor importanţi dramaturgi, consemnându-le lucrările cu ochi sever şi onest: Horia Lovinescu, Teodor Mazilu, D. R. Popescu, Iosif Naghiu, Ecaterina Oproiu, Ion Băieşu, Romulus Guga etc. A scris despre



Dinu KIVU

spectacole de divertisment (o mostră ambiţioasă fiind cea de la Teatrul Mic, *Astă-seară stau acasă*, de cunoscuţi astăzi Toni Grecu şi Doru Antonesi – „o întâmplare oarecum umoristică“ subintitulată de ei, incapabilă de un *story*, dar reconfortantă „ca un pahar de şampanie [...] într-o zi de sărbătoare“), a scris despre păpuşi (relevante spectacolele de la Alba Iulia, *Undeva pe pământ* – poem teatral despre însemnul cel mai pur al păcii, copilăria –, *Capra cu trei iezi* şi *Harap Alb* după Ion Creangă, cu idei originale şi ilustrări uneori lucide), despre *Clovnii* lui Mihai Mălaimare de la Teatrul Naţional Bucureşti („cascadă comică terifiantă şi acaparatoare, care ne transformă, pentru două ore [...] în copii“).

„Pentru Dinu Kivu“ – era de părere Mircea Morariu –, „atitudinea faţă de arta spectacolului teatral a însemnat cea mai profundă formă de dialog cu viaţa însăşi.“

Preţuind gestul recuperator al îngrijitorilor ediţiei, Luminiţa Vartolomei şi Ionuţ Kivu, închei rezumând proprietăţile scrisului lui Dinu Kivu: decent, elegant, civilizat, cu observaţii pătrunzătoare şi temeinice. Semnala neîmplinirile fără ezitări, clar, coerent, cu probitatea celui ce vizează o armonioasă construcţie spirituală. Şi dacă judecăţile lui nu sunt artificiale sau false, este pentru că un zeu al discernământului i-a stat alături, în fotoliul din care privea, cu un caiet-program în mână şi cu un deget la buza de jos, gata să articuleze o străfulgerare de gând – precum văd în ilustraţiile de pe coperta a patra a celor două volume –, cu ochii într-o direcţie alăturată, dincolo de cadru, spre orizontul poate numai de el întrezărit...

Dinu KIVU – Rezistenţa prin Teatru, **vol. III şi vol. IV. Fundaţia Culturală „Camil Petrescu“ şi revista *Teatrul azi*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2012 şi 2013.**

Daria DIMIU

Bernhard, o provocare pentru traducător

Deseori se vorbeşte despre drumul de la text la scenă, despre cum imaginile schiţate de tuşul tipografic prind contur şi aripi în cadrul spectacolului. E straniu şi totodată fascinant să străbaţi drumul invers, de la emoţiile stalului la liniştea propriului fotoliu.

Prof. univ. dr. la Universitatea de Vest din Timişoara – singura unitate de învăţământ românească inclusă în primele 200 din lume –, iniţiatoarea serioasei reviste *DramArt* a Departamentului de Actorie în cadrul căreia activează, Eleonora Ringler-Pascu, cu doctoratul luat la Viena şi pasionată de dramaturgia actuală de limbă germană, a publicat piesa ***Immanuel Kant*** de Thomas Bernhard, tălmăcită în română de ea, cu ocazia premierei pe ţară ce a avut loc la Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely“ din Timişoara, în 2011, în regia lui Alexandru Colpacci, pentru a fi folosită de traducerea la cască.

Personalitate controversată şi incomodă (mai apreciat în străinătate decât în Austria), poet, prozator şi dramaturg, Thomas Bernhard (1931–1989) e o figură puternică şi distinctă în literatura contemporană. Anii petrecuţi în frageda copilărie (1939-1941) într-un sanatoriu de boli pulmonare se regăsesc în temele abordate cu predilecţie: singurătatea, boala, durerea şi moartea.

Scrisă în 1978, piesa *Immanuel Kant* nu este nicidecum o monografie dramatizată, cum lesne ar putea indica titlul. În timpul vieţii, Kant n-a părăsit decât rar şi pentru foarte scurt timp Königsbergul. Dar o face la două secole după moarte.

Domeniile cărora filosoful le-a arătat interes (religia – întruchipată de Cardinal; principiul focului – care l-a captivat multă vreme, reprezentat de Bucătar; Armata – de Căpitan etc.) constituie călătorii ale unei stranii corăbii. Călătoria transatlantică imaginată înseamnă o meditaţie asupra caracterului pasager al Fiinţei, asupra a ceea ce rămâne din Ştiinţă, asupra a ceea ce supravieţuieşte memoriei. Exclamaţia protagonistului „Totul e caricatură“ trece în litera scrisă şi astfel perpetuează părerea emisă de Bernhard însuşi, la decernarea unui premiu – şi, evident, considerată deranjantă la momentul respectiv –, cum că „Orice este ridicol, dacă te raportezi la Moarte“. Cele patru unităţi structurale – ezit să le numesc acte, întrucât sunt inegale ca dimensiuni şi acţiune, iar ultimul poate fi luat mai degrabă drept o întinsă didascalie – poartă nume derivate din aria vilegiaturii navale: Prova, Puntea mijlocie, Pupa, Debarcarea.

Ca şi la Cehov, textul e catalogat drept comedie, cu toate că substanţa lui înclină altfel balanţa. Dramaturgul austriac se aseamănă cu cel rus şi prin verbozitate: „După părerea mea, dramaturgia este în primul rând ceva ce are de-a face cu limbajul. Evident că există un teatru al tumbelor, unde oamenii se dau de-a berbeleacul, unde mereu se deschid şi se închid uşi, unde în fiecare clipă se finalizează un destin şi apoi la fiecare cinci minute domneşte plictisul. În piesele mele e cu totul altfel: trebuie să asculţi. Drama mea se naşte treptat, din limbaj – dar nu drama mea personală, ci viziunea mea despre literatura dramatică.“ (Fragment dintr-un interviu preluat de Nicholas Meyerhofer în monografia *Thomas Bernhard*, citat aici la p. 150.)

Curgerea textului, ordonarea însăşi a cuvintelor şi asemănătoare versurilor albe reprezintă o provocare şi totodată un ajutor nesperat pentru actori. Lipsa oricărei punctuaţii este deranjantă la prima vedere, dar nu stinghereşte respiraţia interpretului, nu impune pronunţiei sau intenţionalităţii voinţa auctorială, permiţând astfel o libertate cvasitotală şi posibilităţi nelimitate.

Apărut în condiţii grafice excelente, volumul de o eleganţă aparte e cu maximă seriozitate alcătuit. În *Prefaţă*, Daniela Magiaru face o introducere în lumea piesei: „Este, de fapt, un sistem de colivii suprapuse: colivia lui Friedrich, papagalul lui Kant, cel mai preţios companion, lumina ochilor, personajele captive în ticuri verbale şi de comportament (un steward care parcă repetă aceeaşi replică, la fel şi supusul Ernst Ludwig), Kant însuşi – sub un clopot de sticlă, plasat de hiperprotectiva lui soţie. În plus, cuşca supremă e cea a gândurilor, în care se închide voluntar Kant, şi cea care, paradoxal, îl salvează de la un naufragiu într-o concreteţe mult prea trivială." (pp. 6-7)

Postfaţa avizată a traducătoarei plasează personalitatea autorului în contextul politico-literar al epocii şi îi analizează succint creaţia: „În textele dramatice ale lui Bernhard, comicul şi tragicul sunt omniprezente, iar mecanica lor este în aşa fel transpusă, încât opoziţia dintre comedie şi tragedie se pierde." Sintetizând, autoarea postfeţei arată că: „În genere, tematica centrală a textelor dramatice surprinde eşecul individului într-o lume indiferentă, lipsită de sens, în încercarea disperată de a depăşi izolarea autoimpusă care-l conduce spre eşec, nebunie sau chiar autodistrugere. Inşi izolaţi, singuratici, complexaţi, distruşi de suferinţe fizice sau psihice refuză comunicarea cu semenii, se autocondamnă, prin comportamentul lor, la neputinţă şi infantilism." (p. 156) Cititorului interesat de aspecte din viaţa lui Bernhard îi stă la dispoziţie un tabel biografic. De mare însemnătate pentru cititor este şi lista de piese ale lui Thomas Bernhard jucate în România: *Minetti* – premiera pe ţară la Teatrul Mic (regia Anca Ovanez-Doroşenco, 1979), *Înainte de pensionare* – premiera pe ţară tot la Teatrul Mic (regia Jean Stopler, 1981), apoi două decenii de „tăcere", până la *Creatorul de teatru* – premiera pe ţară la Teatrul „Act" (regia Alexandru Dabija, 2001), *Puterea obişnuinţei* – premiera pe ţară la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara (regia Ulf Dünckelmann, 2003) şi la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov (regia Claudiu Goga, 2010), *Societatea de vânătoare* – premiera pe ţară la Teatrul de Stat Maghiar din Cluj (regia Dragoş Galgoţiu, 2008), *Immanuel Kant* – premiera pe ţară la Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara (regia Alexandru Colpacci, 2011), cea mai recentă montare având loc tot în oraşul de pe Bega: *Înainte de pensionare*, la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" (regia Christian Papke, 2012).

Pentru circulaţia unui text dramatic, publicarea unei versiuni întocmite chiar pentru scenă e de nepreţuit, întrucât ţine cont nu numai de corectitudinea corespondenţei lingvistice, ci şi de posibilitatea rostirii efective. Este cazul fericit al volumului de faţă.

Thomas Bernhard: Immanuel Kant. **Traducere şi postfaţă de Eleonora Ringler Pascu; prefaţă de Daniela Magiaru. Editura DIAcritic Brumar – Colecţia ATOZ, Timişoara, 2014**

Mircea MORARIU

Teatrul ca antibiotic

Volumul cu un titlu neutru şi, prin aceasta, poate insuficient de atrăgător, ***Teatrul Companiei Societas Raffaello Sanzio***, dublat de un subtitlu, util şi lămuritor pentru structura cărţii – ***Convorbiri cu Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joe Kelleher, Nicholas Ridout*** –, se adresează, după părerea mea, unor publicuri diferite. În niciun caz, însă, încăpăţânaţilor.

Prima categorie de public e reprezentată de cei ce au aderat la formula de spectacol propusă de *Compania Societas Raffaello Sanzio,* atât cât au putut să o facă după întâlnirea cu spectacolul *Hey, Girl!* – întâlnire prilejuită de ediţia din anul 2010 a Festivalului Naţional de Teatru. Ultima cu o consistentă participare internaţională, ultima care a avut şansa de a fi şi altceva decât o panoramare mai mult sau mai puţin inspirată a precedentei stagiuni teatrale româneşti. Cei cărora spectacolul mai sus menţionat le-a plăcut ori cărora acesta doar „le-a spus ceva", stârnindu-le interesul, pot afla acum, parcurgând cartea – apărută în anul 2013 în colecţia *scena.ro & Teatrul Naţional din Timişoara* –, mai multe despre acest fel teatru hotărât anti-aristotelician, în vădită descendenţă artaudiană, teatru a cărui principală dominantă constă în situarea în antiteză cu formula teatrală *à l'italienne*. E, poate, lucrul cel mai vehement afirmat, în cuprinsul cărţii, de Romeo Castellucci: „Tipul nostru de spectacol este *antibiotic* în relaţie cu teatrul *à l'italienne*, e ca un corp străin care îl atacă. Nu poate fi decât un atac asupra structurii retorice a acestei forme, şi asta e teatrul à l'italienne – în primul rând, o formă, o jumătate de cerc."

Modificarea aceasta radicală a spaţiului este una extrem de bogată în consecinţe. Practic, ea impune schimbări absolut dramatice la toate nivelurile – de la acela al *acţiunii*, al naraţiunii, care este pur şi simplu aruncată în aer, până la acela al *personajului*, supus unei bruşte şi nu întotdeauna chiar foarte confortabile operaţiuni de deconstrucţie. Conceptul însuşi de *confort* este dinamitat, ca o urmare a descendenţei nu atât din teatrul cât din teoria artaudiană. De la regândirea noţiunii de repetiţie, a ponderii acesteia în procesul devenirii spectacolului, a timpului ce îi este acordat, la o altă modalitate de înţelegere a ceea ce înseamnă un *spectacol terminat*, adică oferit publicului, totul este supus revizuirii. Noţiunea însăşi de spectator, rolul şi ponderea acestuia în spectacol, sunt – a câta oară? – reevaluate şi reformulate. Nu, spectacolele Companiei *Societas Raffaello Sanzio* nu ignoră spectatorul. Ele mizează însă pe un spectator disponibil, pregătit pentru experienţe noi, chiar pentru experimente; pe spectatorul înţeles ca parte a teatrului, nu obligatoriu ca o finalitate a spectacolului. Iar cum spectatorul îşi fixează privirile prioritar asupra actorului (acesta, spune Claudia Castellucci, „încasează" privirile spectatorului „ca pe nişte săgeţi"), şi condiţia performerului se schimbă. El e – completează tot Claudia Castellucci – „o figură patetică", a cărei condiţie este „să sufere, să îndure". Cu necesarul amendament adus de Romeo Castellucci: „patetic, în sensul de pasionat; pasiune în sensul de a suferi acţiunea".

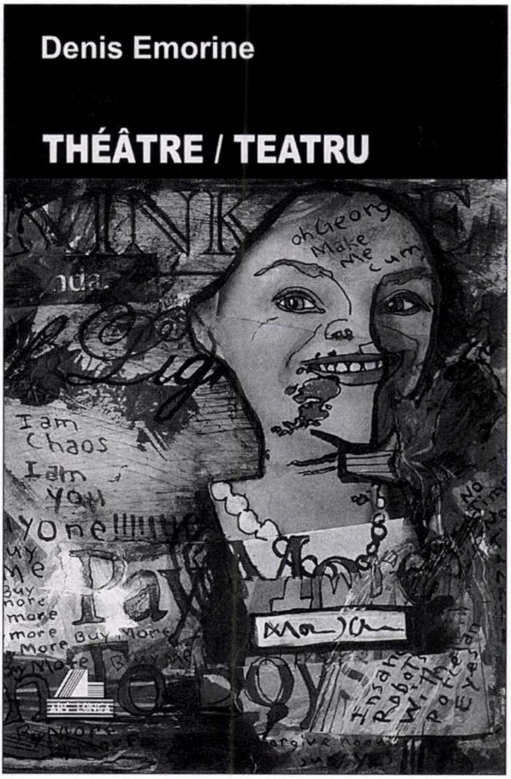
Cartea despre care scriu este însă, în egală măsură, utilă şi celor ce nu s-au numărat printre fanii necondiţionaţi ai felului în care concep teatrul Romeo Castellucci şi apropiaţii lui. Dar care vor să îşi explice lor înşile refuzul şi care pentru aceasta sunt dispuşi la un fel de recurs. Structura, felul de alcătuire al volumului facilitează explicaţia, stimulează recursul. E vorba despre o suită de convorbiri pe care Romeo Castellucci, sora lui, Claudia Castellucci, şi soţia lui, Chiara Guidi, le-au avut cu doi critici/teoreticieni ai teatrului, pe nume Joe Kelleher şi Nicholas Ridout. Convorbiri prilejuite îndeosebi de spectacolul *Tragedia Endogonidia,* conceput în mai multe episoade, fiecare construite în altă parte. Critici şi creatori discută despre *poietica/poetica* unui anume fel de teatru, dorind să şi-l lămurească unii altora mai bine.

Volumul, apărut prin eforturile Teatrului Naţional din Timişoara, conţine doar partea a doua şi a treia a versiunii complete, ale căror drepturi de administrare revin Editurii Routledge. E meritul criticului Cristina Modreanu de a fi obţinut acordul pentru tipărirea fie şi parţială a cărţii, de a o fi tradus în limba română şi de a-i fi scris o consistentă, lămuritoare şi inteligentă prefaţă.

*** Teatrul Companiei Societas Raffaelle Sanzio. Convorbiri cu Claudia Castelluci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joe Kelleher, Nicholas Ridout. **Teatrul Naţional din Timişoara, 2013.**

Oltiţa CÎNTEC

Teatru bilingv



Într-o piaţă de carte care se contractă continuu de câţiva ani încoace, de când trebuie să facă faţă crizei economice şi austerităţii instituţionale şi individuale, editurile mici au avut cel mai mult de pătimit. „Ars Longa“ e un exemplu – unul dintre multele – de cărturari pasionaţi, care, în ciuda dificultăţilor, nu renunţă la ceea ce cred, la ceea ce se pricep şi fac foarte bine. Şi nu de ieri, de azi, ci din 1994, convingând printr-un program editorial solid, prin colaborări cu instituţii de prestigiu din Franţa, Italia, Spania, Brazilia, Irlanda ş.a., Editura fiind prezentă chiar de la început la târgurile internaţionale de carte de la Frankfurt, Leipzig, Burgos, Paris, Bologna. Printre cele 22 de colecţii ale ofertei – multe, unicat în România, precum „Carmina“ (literatură clasică română în ediţie bilingvă română-latină) şi „Española“ (literatură contemporană spaniolă şi română în ediţii bilingve), „Ars Longa” are şi una consacrată teatrului: „Teatru&teatru“. Aceasta iese şi ea din rând: e originală, incluzând ediţii bilingve.

Miguel de Unamuno, de pildă, cu *Fratele Juan sau Lumea este teatru* şi *Fedra* (română-spaniolă); sau, cea mai recentă apariţie – Denis Emorine, cu ***Théâtre/ Teatru,*** două piese scurte (română-franceză, traducere de Flavia Cosma).

Când citeşti scrierile dramatice ale lui Denis Emorine ai senzaţia că autorul a decupat special o secvenţă din infinitul şir care alcătuieşte lumea şi ţi-o înfăţişează în detaliu. Iniţial, episodul pare un fapt divers, dar parcursul dramaturgic prezintă oameni şi situaţii complicate, care găsesc în spatele banalităţii aparente, înşelătoare, elemente profunde, îndemnând la meditaţie. Situaţiile teatrale nu evoluează atâta pe orizontală – nu se întâmplă lucruri spectaculoase în privinţa acţiunii şi transformării personajelor –, cât pe verticală, explorând metafizic în întâmplări oarecare.

• În *Pe peron*, de pildă, câţiva oameni aşteaptă un tren întârziat „dintr-un motiv necunoscut". Aşteptarea, dragostea, timpul, călătoria, liberul-arbitru, dispariţia, moartea ca formă definitivă a dispariţiei sunt teme grave, generate de contextul cotidian descris. O conversaţie obişnuită între doi călători creşte în substanţă şi amploare, când Marek, bărbatul de 45 de ani cu origini poloneze, îi spune tinerei Laura că el e mesagerul morţii. Şi îi anunţă moartea accidentală a iubitului ei, Julien, pe care femeia îl aştepta.

Pasiunea pentru poezie a lui Emorine, gen frecventat în mod aplicat, e evidentă şi în scrierile teatrale. Situaţiile alese au încărcătură lirică, replicile sunt frecvent metaforice, citează din Apollinaire; în ansamblu, scriitura are o muzicalitate specifică poeticului. Stilul lui Denis Emorine combină fericit frumuseţea lirică cu tragismul pe care viaţa ni-l livrează prin intermediul hazardului. Menirea oricărui text teatral este să fie reprezentat scenic, să ajungă la public printr-un spectacol. *Pe peron* a stârnit deja atenţia creatorilor, fiind montat de Evgheni Şurşikov la Moscova şi Sankt-Petersburg, în 2005, şi de alţi doi regizori – unul la Paris, altul la Bordeaux – în 2006. Între aceste două paradigme culturale, occidentală şi rusă, funcţionează identitar Denis Emorine, datorită, în principal, originilor sale şi tradiţiilor de familie: mama sa e franţuzoaică, dar predă limba engleza; tatăl are rădăcini ruseşti.

• Şi în celălalt text, *După bătălie*, se simte aceeaşi dualitate spirituală. Piesa abordează condiţia umană prin prisma ororilor şi deformărilor comportamentale generate de război. Serghei, Slava şi Dimitri sunt supravieţuitorii unei confruntări armate care a lăsat în urmă nu numai mulţime de morţi, ci şi sechele psihologice asupra celor vii. Războiul înseamnă moarte, jale, durere; „în război toate loviturile sunt permise". Emorine construieşte o situaţie dramaturgică în cursul căreia cei trei combatanţi ajung să se joace de-a moartea şi de-a viaţa. Instinctele lor de supravieţuire şi partea animalică răbufnesc, efasând raţionalitatea şi umanismul, conducându-i la decizii absurde. „Ca să mai treacă timpul", se joacă de-a „ultimul supravieţuitor". Lungimea unui pai – de fapt, aleatoriul – va decide cine scapă şi care vor fi împuşcaţi. E o ruletă rusească, e „voia întâmplării", întrucât nimeni nu ştie niciodată când îi vine sfârşitul. Cu atât mai puţin în timpul unei conflagraţii. *După bătălie* e o piesă care vorbeşte cu mijloacele teatralităţii despre subiecte existenţiale la limită. Contextele imaginate sunt dure, iar personajele, de asemenea.

Teatrul lui Denis Emorine e un teatru incomod, de trăire, de stare, care impune actori cu o interioritate bogată, capabili să transmită nuanţe. Cele două texte scurte publicate acum de „Ars Longa" ar putea stârni interesul profesioniştilor pentru un excelent exerciţiu scenic.

Denise Emorine – Théâtre/Teatru**. Ediţie bilingvă, Editura „Ars Longa", Iaşi, 2013**

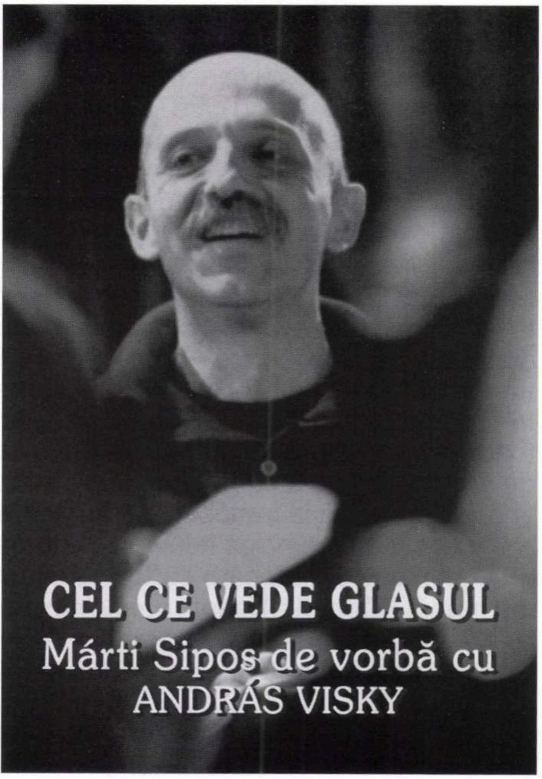
Crenguţa MANEA

Mărturisitor al minunii

Nu mă gândisem niciodată la András Visky ca la personajul unei cărţi. Ca mulţi alţi spectatori ai Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, îl cunoşteam drept dramaturgul trupei, poet şi eseist, autor de texte dramatice şi profesor la Facultatea de Teatru şi Televiziune a Universităţii „Babeş – Bolyai" din Cluj; aveam informaţii despre activitatea sa didactică, în calitate de *visiting professor*, la diferite universităţi din Statele Unite, ca şi despre *workshop*-urile susţinute în multe colţuri teatrale ale lumii. Este meritul lui Márti Sipos, cea care-l provoacă la confesiuni şi rememorări pe Viski, de a fi adus în atenţia cititorilor dimensiunea complexă a omului de carte şi de teatru, pentru a-l proiecta în prim-planul lecturii ca pe un veritabil erou – unul plasat în umbra cărţii şi a teatrului, ca să-şi lumineze credinţa în Dumnezeu.

Cu un titlu care aminteşte de figura de stil a sinesteziei, inspirat din *Apocalipsa după Ioan*: „M-am întors să văd glasul care-mi vorbea" – iar prin grija de cărturar a traducătorului Alexandru Skultéty, sunt convinsă, cu argumente întemeiate –, volumul *Cel ce vede glasul* are o forţă de evocare care echilibrează paginile de memorialistică (personală, de familie, de grup) cu cele ale experienţei profesionale.

Impresionanta cultură teologică şi cunoaşterea teatrală teoretică, profund rafinată, prelungită în interiorul creaţiei scenice, îi permit lui András Visky neaşteptate paralele între lumea creştină şi cea a teatrului. La întrebarea ce anume l-a influenţat să aleagă teatrul ca profesie, răspunsul vine cu precizie: „Biserica a fost cea care m-a călăuzit spre teatru." Emoţia ceremonialului liturgic şi sărbătoarea dialogului cu Dumnezeu sunt exerciţii spirituale începute din copilărie; acea copilărie cu domiciliu forţat (DO, aşa cum apărea în buletinele celor îngrădiţi – cele două litere putând fi citite „Deo") despre care, acum, Visky mărturiseşte că era una a captivităţii în preajma semnelor pe care Dumnezeu le dădea copiilor Săi aşa de greu încercaţi: „Forma liturgică are, încă din vremea copilăriei, un efect profund asupra mea, dând continuu suflu de viaţă râvnei mele pentru teatru." Frumuseţea aflată în timpul slujbelor religioase, trăirea adevărurilor esenţiale la care a avut acces prin participarea la actul liturgic, în pofida lipsirii de libertate, trimit, în mod simbolic, la inventarea conceptului de „dramaturgie de baracă", formă dramatică teoretizată şi ilustrată în creaţia sa de András Visky.



CEL CE VEDE GLASUL
Márti Sipos de vorbă cu
ANDRÁS VISKY

În articolul de dicţionar *Dramaturgia „de baracă“* (inserat de editor în finalul volumului de convorbiri), autorul afirmă că acest concept „construieşte *trauma secolului al XX-lea* legată de îngrădirea, pierderea, renunţarea la libertate, ca pe un conflict de identitate“; important este şi faptul că, în această formă dramatică, actanţii împart spaţiul de joc cu spectatorii, publicul devenind părtaş la un destin pe care dramatugia de baracă îl interpretează „ca pe o moştenire, ca pe un har, ca pe o sarcină care, deşi uneori ne anticipează, stă dinaintea noastră“. András Visky distinge clar imposibilitatea teatrului de intra în competiţie cu formele de trăire religioasă în „restabilirea extaticului“. În această specie dramatică, conflictul este generat, pe de o parte, de limitarea spaţială, de apropierea fizică şi de claustrarea fiinţei până la o scară inumană, iar pe de altă parte, de condiţia ontologică a omului drept creatură liberă: „A fi om înseamnă a fi liber.“ În *Discipolii*, text ce are drept nucleu frământările şi căutările Apostolilor spre a se încredinţa de toate experienţele trăite în preajma Mântuitorului, situaţiile sunt plasate de scriitor între Vinerea Mare şi Duminica Învierii, un timp tensionat de aşteptarea ca minunea să se împlinească. Tocmai această aşteptare, încordată de tensiune metafizică, face ca dramaturgia de baracă să aibă afinităţi cu universul becketian; cum ar spune Visky, sunt întâmplări relatate lămurit şi „cu deplină tragere de inimă“; adică, întâmplări teatrale care să fie înfăptuite animat, cu însufleţire, prin prezenţa actorilor trecând dintr-o potenţialitate a cuvântului, în actualitate scenică. Ca şi oficierea liturghiei, şi viaţa spectacolului de teatru cere dăruire totală, onestitate, credinţă neobosită în actul înfăptuit.

Volumul are pagini documentate despre colaborările lui András Visky la diferite spectacole, montări păstrate de istoria teatrului; există şi portrete sensibil redate ale unora dintre actorii trupei de care este legat de mai bine de douăzeci de ani. Dar capitolul meu preferat este *Variaţiuni la libertate*; nu doar pentru exprimarea convingerii depline în libertatea cu care fiecare individ a fost înzestrat de Creator, ci şi pentru simplitatea şi naturaleţea cu care Visky aduce în discuţie responsabilitatea fiecărui participant la actul artistic, în raport cu libertatea de creaţie; este un mod prin care sensibilitatea intelectuală şi artistică devin vizibile, manifeste.

Cartea este şi mărturia unei trăiri autentice a credinţei în Dumnezeu şi a minunilor Sale; sunt pagini de un lirism condensat, pagini despre deportarea în Bărăgan şi domiciliul forţat în satul Lăteşti – măsuri luate de regimul comunist împotriva familiei pastorului Ferenc Visky, deţinut politic tocmai pentru delictul de a fi un creştin activ, opozant al unei ideologii care interzicea libertatea religioasă –, sau pagini despre anchetele la care András Visky a fost supus de către Securitate şi momentul despărţirii de soţie la intrarea în clădirea Securităţii; sunt istorisiri ale unor fapte în care protagoniştii se află într-un dialog permanent cu Dumnezeu. Este tulburătoare povestea epistolelor scrise către tatăl aflat la închisoare, cu o condamnare de douăzeci şi doi de ani: scrisori pe frunze de viţă-de-vie prinse de aracii butucilor şi pe care îngerii le înmânau destinatarului.

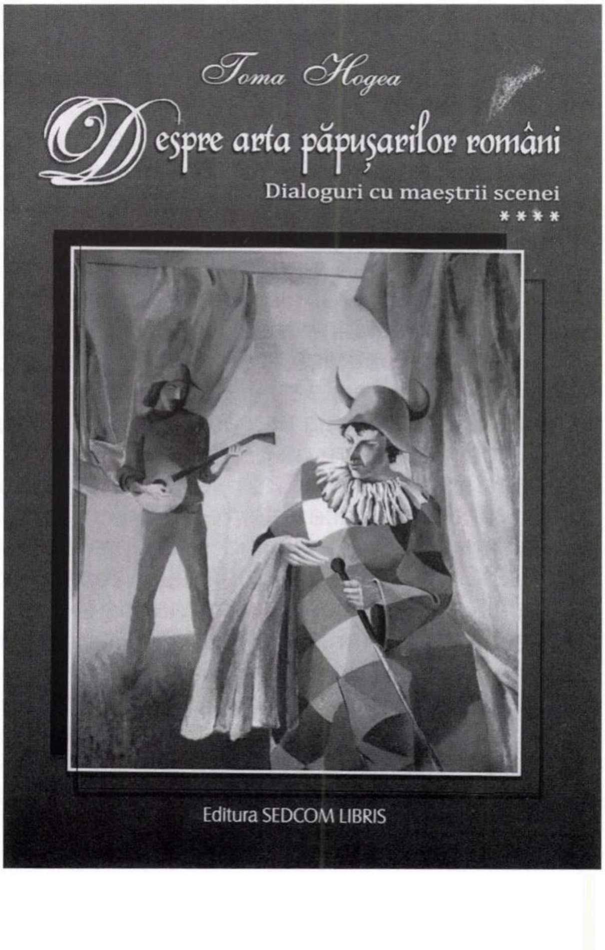
Ca orice credincios adevărat, András Visky are un umor cu prezenţă promptă – un alt motiv pentru care cartea se citeşte pe nerăsuflate, neputându-i da drumul din mână. Rândurile de faţă sunt simple note de lectură, care nu-şi propun să epuizeze, dintr-o perspectivă teoretică, complexitatea gândirii teatrale a lui András Visky; dar constat că relectura cărţii oferă noi perspective de înţelegere.

Márti Sipos de vorbă cu András Visky – Cel ce vede glasul, **Fundaţia Culturală „Camil Petrescu“ şi Revista *Teatrul azi* (supliment), prin Editura Cheiron.**

Raluca TULBURE

O istorie cu suflet despre teatrul de păpuşi

Actor la Teatrul pentru copii şi tineret din Iaşi, poet, regizor, profesor la Universitatea de Arte „George Enescu“, cu zeci de roluri la activ în peste 30 de ani de activitate, Toma Hogea a purces pe un drum greu şi plin de opinteli, când s-a hotărât să realizeze lucrarea ***Despre arta păpuşarilor români. Dialoguri cu maeştrii scenei***. Într-o perioadă în care arta păpuşarilor este ignorată – uneori nici nu e considerată artă, ci doar o „Cenuşăreasa“ (la care, însă, multe teatre ce au încorporat trupele de păpuşi se bazează la încasări) –, iată că cineva din interior s-a înhămat la o muncă titanică şi a realizat o istorie vie a teatrului de păpuşi şi marionete românesc. Cinci volume, care însumează peste 2000 de pagini, dedicate „tuturor actorilor păpuşari din România, de ieri şi de azi, care au trudit, la începuturi în trapă, ulterior la paravan, dar şi pe scenă, dăruind copiilor personaje unice şi momente de neuitat“. Lucrarea cuprinde mărturii, evocări personale, *curriculum vitae* ale celor 19 teatre de păpuşi din România şi două din Republica Moldova, gânduri, emoţii, adevăruri, dureri spuse sau doar bănuite. Astfel, descopăr oameni pe care îi cunoşteam de pe scenă, din festivaluri, dar pe care – citindu-le gândurile – îi regăsesc sau aflu mai multe despre ei. Sunt actori de azi şi de ieri, care şi-au dăruit sufletul, talentul, energia, viaţa pe altarul unei arte unice, complexe, frumoase. Când citeşti mărturiile, interviurile, comentariile, îţi trec prin minte oameni, destine, întâmplări, unele de mult apuse, dar pline de farmec, altele inedite. Sunt amintiţi actori care au dispărut, dar au avut contribuţii majore în teatrele în care au activat şi care sunt prezenţi prin portrete creionate de autor. Cele cinci volume sunt ca o scenă imaginară, pe care cei 84 de intervievaţi „trag sforile“ unor spectacole memorabile, ce fac parte din istoria încă nescrisă a unei meserii pe care unii o vor dispărută.



Volumul I conţine un pertinent studiu realizat prin anii ’70 de criticul Valentin Silvestru, mare iubitor şi cunoscător al fenomenului păpuşăresc, chiar din interior. Observaţiile sale sunt extrem de pertinente şi nu şi-au pierdut din actualitate. Reputatul, exigentul şi temutul critic face o trecere în revistă a istoriei genului, amintind de scriitori români importanţi care au creat texte memorabile: Costache Conachi, Vasile Alecsandri, Cezar Petrescu, George Călinescu, Victor Eftimiu, Marcel Breslaşu, Nina Cassian, Alexandru Mirodan. Am avut o „cultură păpuşărească originală", solidă, pe care cei de azi se străduiesc din răsputeri s-o ducă mai departe. Tudor Arghezi spunea că „păpuşa este artista unei arte mari în plină ascendenţă". Cristian Pepino, unul dintre cei mai cunoscuţi şi însemnaţi regizori, care are la activ zeci de spectacole pe mai toate scenele din ţară, semnează o prefaţă în care spune nişte adevăruri despre teatrele de animaţie, despre starea lor actuală, salutând totodată apariţia unei lucruri de anvergură.

În cele cinci volume sunt prezentate teatrele în ordinea alfabetică a oraşelor de unde provin, însoţite de „portrete" – cu spectacole, prezenţe la festivaluri, premii, turnee, liste cu salariaţi. Apoi, oameni de ieri şi de azi (actori, regizori, scenografi, manageri) răspund la întrebări legate de meserie, de începuturi, despre stiluri de mânuire, de relaţia actor–păpuşă şi actor–public. La toţi, însă, întrebarea de final este: „Adresaţi un gând colegilor de breaslă." Din răspunsuri răzbate solidaritatea tuturor, preţuirea pe care o au unii faţă de alţii. Cineva spunea că „e nevoie de seriozitate, de dăruire pentru scenă şi pentru păpuşă. Această meserie se face cu mintea şi cu sufletul."

Volumul al doilea se deschide cu „nişte gânduri la încrucişare de drumuri", semnate de Margareta Niculescu, cea care a întemeiat – alături de alţi entuziaşti – Teatrul „Ţăndărică", a cărui directoare a fost peste 40 de ani şi unde a regizat spectacole ce au făcut istorie la nivel naţional şi internaţional, care a condus Institutul Internaţional al Marionetei de la Charleville-Mézirès şi este preşedinte onorific al Uniunii Internaţionale a Marionetiştilor (UNIMA). Evident că Teatrul „Ţăndărică" este bine reprezentat, cu interviuri cu actori din diverse generaţii, dar şi cu o privire de dincolo de scenă despre Dorina Tănăsescu şi Ştefan Lenkisch.

Volumul al treilea are o prefaţă scrisă de Oltiţa Cîntec, critic de teatru dar şi director artistic al Teatrului pentru Copii şi Tineret „Luceafărul", care precede prezentarea Teatrului din oraşul teilor lui Eminescu.

Volumul al patrulea are ca prefaţă un articol scris în 1938 de Lucia Calomeri, care are ca motto nişte cuvinte ale lui Goethe: „Nu dispreţuiţi Teatrul de Păpuşi. Nu regretaţi iubirea şi grija pe care i-o dăruiţi." Frumoase vorbe! Ar putea sta pe frontispiciul oricărui teatru de gen, pentru a sări în ochii celor care nu dau atenţia cuvenită acestei arte. Lucia Calomeri, cea care a adus din Cehia păpuşa ce a devenit primul Ţăndărică, face referire, în articol, la teatrul de păpuşi de aici, dar şi la cel german sau italian, amintind şi despre compozitorii care au scris pentru păpuşi (Mozart, Gluck, Haydn, Donizetti, Weber, Flotow, Smetana). Vorbeşte apoi de Vasilache şi de curajoasa încercare de a-l scoate din zona bâlciurilor a lui Emanoil Bucuţa, Bucura Dumbravă şi Ottilia Oteteleşanu. „Teatrul de păpuşi poate fi comparat cu o casetă de preţ, în care sunt închise bijuteriile cele mai de preţ ale unei naţiuni: perlele graiului, diamantele cântecului, rubinele şi smaraldele dansului şi ale legendelor. Să deschidem larg capacul cutiei purtătoare a comorilor noastre naţionale!" Cuvinte pline de har şi miez, care – din păcate – azi se pierd... După Lucia Calomeri, urmează un scurt interviu cu artista plastică Ioana Basarab, luat în 1934, o altă personalitate care în 1945 a fost printre cei care s-au alăturat trupei „Ţăndărică".

În volumul al cincilea, Alexandru Grecu şi acad. Mihai Cimpoi vorbesc cu căldură despre teatrul basarabean, amintite fiind realizările de la „Guguţă" şi „Licurici". După ce trecerea în revistă se termină cu Teatrele din Târgu Mureş şi Timişoara, urmează un scurt epilog semnat de Toma Hogea: „Timpul trece necruţător peste noi şi avem datoria să nu-l irosim!"

Toma Hogea a făcut o muncă titanică – de cercetător, de istoric, de arhivar –, depusă cu har, pricepere, dăruire şi o imensă iubire faţă de meseria care l-a consacrat. Trebuie apreciată valoarea de document a întregii lucrări, scoasă în condiţii grafice de excepţie de către Editura Sedcom Libris din Iaşi.

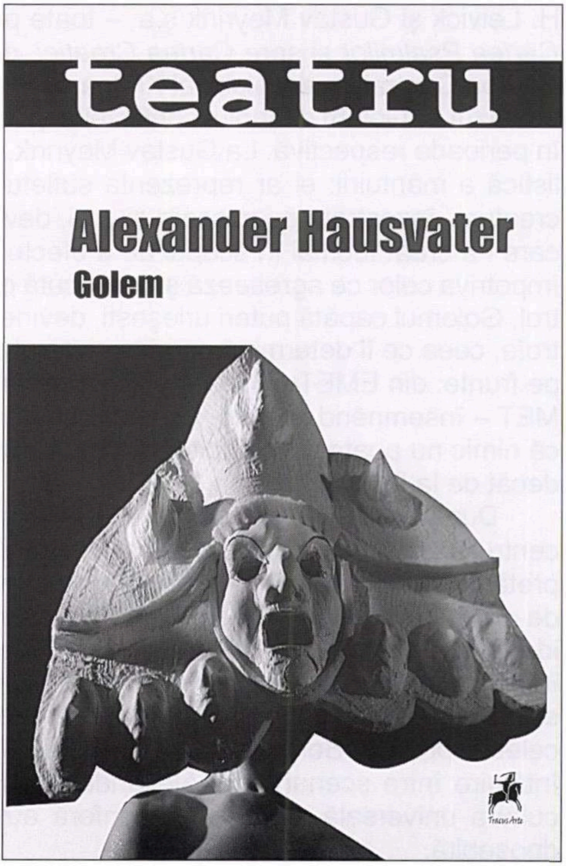
Toma Hogea – Despre arta păpuşarilor români. Dialoguri cu maeştrii scenei, **Editura Sedcom Libris, Iaşi, 2012**

Ştefan OPREA

„Golem" de Alexander Hausvater

Zicea cineva recent – la lansarea volumului de teatru ***Golem***, care a avut loc la Teatrul Naţional din Iaşi – că regizorul Alexander Hausvater cochetează cu dramaturgia. Nici vorbă: respectabilul domn e un autentic creator în domeniul dramaturgiei şi volumul la care ne referim confirmă, dacă mai era nevoie, preocupările sale scriitoriceşti destinate scenei.

Volumul cuprinde trei texte dramatice, care au şi devenit spectacole; căci, spre deosebire de dramaturgii care nu sunt şi regizori, Alexander Hausvater are avantajul că îşi poate urca pe scenă, imediat, textul scris. Două dintre aceste texte sunt dramatizări după romane cunoscute (*Diario Dracula*, după romanul lui Marin Mincu, şi *Amoc*, după romanul lui Stefan Zweig), iar cel de-al treilea – care dă şi titlul volumului – este un scenariu propriu, în care autorul, inspirându-se din surse la care ne vom referi imediat, dezvoltă tema celebră a mitului Golemului.



La acest al treilea text – montat în actuala stagiune pe scena Teatrului Naţional din Iaşi – ne vom opri în rândurile ce urmează; opţiunea ne este motivată de faptul că el face parte dintr-o tematică repertorială constantă în cazul regizorului Hausvater – subiectele cabalistice, mistica iudaică, preocupându-l frecvent şi ocazionându-i realizări scenice remarcabile. (Amintim, în paranteză, spectacolul de la Iaşi, din 1998, cu *Teibele şi demonul ei*, după Isaak Bashevis-Singer.) Înrudirea dintre *Teibele*... şi *Golem* este mai mult decât evidentă, la temelia ambelor texte dramatice aflându-se surse ale spiritualităţii iudaice, precum *Cartea Creaţiei* (*Sefer Yesirah*), *Cartea strălucirii* (*Zohar*), *Talmudul* şi alte surse cabalistice. Scenariul publicat acum de Alexander Hausvater trimite şi la unele opere literare, precum poemul dramatic al lui H. Leivick (*Golem*), romanul cu acelaşi titlu al lui Gustav Meyrink şi presupunem doar – atâta timp cât autorul nu face această menţiune – că va fi recurs şi la alte surse referitoare la mitul Golemului, la povestea cabalistică a ciudatei creaturi.

Poate mai corect ar fi dacă, în loc de „ciudata creatură", am zice *fiinţa legendară a Cabalei*, plăsmuită din lut prin mijloace magice şi simbolizând creaţia umană ce vrea să imite actul divin din Facerea: plăsmuirea lui Adam. Literatura universală cunoaşte diverse dezvoltării ale ideii de Golem, cele mai semnificative aflându-se în *Enciclopedia iudaică*, în *La Kabbale et sa symbolique* de G. G. Scholem, în *La Mandragore magique* de Gustave LeRouge, în mai sus citatele opere ale lui H. Leivick şi Gustav Meyrink ş.a. – toate preluând tradiţia evreiască ce urcă spre *Cartea Psalmilor* şi spre *Cartea Creaţiei*, dezvoltată apoi în cercurile hasidice din Europa Centrală a secolului al XII-lea. Unii autori evrei şi germani ai romantismului au văzut în Golem simbolul conflictelor şi luptelor de care erau preocupaţi ei înşişi în perioada respectivă. La Gustav Meyrink, apoi, personajul e încărcat de o simbolistică a mântuirii: el ar reprezenta sufletul colectiv al Ghetoului; iar la LeRouge creatura, înzestrată cu mişcare şi grai, devine un sclav ascultător al magicianului, care l-a creat tocmai în scopul de a efectua muncile cele mai dificile şi de a lupta împotriva celor ce agresează şi persecută populaţia evreiască. Scăpat de sub control, Golemul capătă puteri urieşeşti, devine periculos, dezlănţuie adevărate catastrofe, ceea ce îl determină pe plăsmuitorul său să schimbe cuvântul ce i-l scrisese pe frunte: din EMET – *viaţă* – prima literă este înlăturată, ceea ce rămâne – adică MET – însemnând *moarte*. Creatura se năruieşte, înţelesul ce rămâne fiind acela că nimic nu poate fi înfăptuit fără voinţa divină, că adevărata viaţă umană nu vine decât de la Dumnezeu.

După celebrul ciclu istorico-legendar al Maharalului de la Praga (care stă în centrul scenariului din acest volum), mitul Golemului a cunoscut nenumărate interpretări şi metamorfozări – de la ideea de monstru (*golemismul negativ*), prezentă, de pildă, în *Frankenstein* de Mary Shelley sau în *Colonia penitenciară* de Kafka, la ideea de fantomă din *Golem* de Gustav Meyrink sau la cea de automat, pe care o întâlnim la părintele ciberneticii, Norbert Wiener, în cartea *Dumnezeu şi Golem*; ca să nu mai vorbim despre numeroase alte referinţe, prezente în operele unor autori celebri, precum Borges, Isaak Bashevis-Singer şi alţii. Există destule puncte de întâlnire între scenariul lui Alexander Hausvater şi aceste opere de referinţă în cultura universală, ceea ce îi conferă autorului şi lucrării sale o tresă valorică deosebită.

Revenind la legătura strânsă dintre cele două poveşti cabalistice, *Teibele*... şi *Golem*, observăm că cea dintâi a fost *partea feminină* a poveştii, iar cea de a doua este *partea masculină*. Sunt câteva elemente comune celor două lucrări, care subliniază puternica legătură dintre ele: îmbinarea sacrului cu eroticul, circulaţia liberă a motivelor magico-fantastice şi groteşti, natura ambiguă a adevărului şi realităţii, coexistenţa *binelui* şi *răului* în fiecare dintre indivizi („fiecare om e o fuziune între Dumnezeu şi Satan"). În ambele lucrări se vorbeşte despre credinţă şi dragoste, despre instincte şi sex, despre obiceiurile evreilor la diferite sărbători, despre ritualul căsătoriei, despre învăţăturile *Cabalei*, peste toate dominând ideea căutării unităţii dintre suflet şi trup – idee plutind între raţional şi fantastic, între real şi imaginar.

Tot acest substanţial conţinut de idei încearcă şi reuşeşte Alexander Hausvater să ni-l descifreze şi să ni-l comunice nouă, celor mai puţin iniţiaţi în tainele *Cabalei*. Nu ştim dacă un alt regizor ar aborda scenariul *Golem* elaborat de Alexander Hausvater, dar aşa cum a făcut-o el însuşi va fi dificil să o mai facă cineva. Sunt unele elemente specifice, proprii viziunii sale regizorale – ca, de pildă, simbolistica arborelui, excepţional dezvoltată atât în *Teibele*..., cât şi în *Golem*. Un arbore uriaş domină scena, asigurând atât verticalitatea mişcării fizice, cât şi a sensului ideilor. Valorificând şi descifrările lui Mircea Eliade privitoare la simbolistica arborelui (ca idee de cosmos viu, în veşnică regenerare, ca simbol al Vieţii în evoluţia ei neîntreruptă, ca simbol al raporturilor dintre Cer şi Pământ, ca semnificant major al ideii *prin moarte la viaţă*), Alexander Hausvater caută această simbolistică în *Cabala* (care vorbeşte despre un arbore al morţii) şi în *Zohar* (care prezintă copacul ca simbol al cunoaşterii magice, al cunoaşterii Binelui şi Răului, ca idee a ambivalenţei *falus-matrice* sau ca simbol al procesului de individuaţie în cursul căruia contrariile se unesc în noi). Figură axială, arborele reprezintă drumul ascensional al celor care trec din lumea vizibilului în cea a invizibilului. Copacul este apoi socotit drept stâlp central pe care – în tradiţia iudeo-creştină – se sprijină templul sau casa sau coloana vertebrală ce susţine corpul omenesc (templu al sufletului).

Pe fondul unei ideatici ample şi substanţiale, scenariul *Golem* aduce în prim-plan un antierou, pentru că autorul are convingerea (declarată) că istoria modernă nu mai este în măsură să creeze eroi. Povestea pe care o dezvoltă scenariul la care ne referim nu este, însă, a Golemului – cum s-ar putea crede după prima impresie –, ci a Rabinului, care, prin creaţia sa, se răzvrăteşte împotriva lui Dumnezeu, a credinţei lui, a destinului şi a lumii întregi. Se răzvrăteşte, pentru că el consideră că Dumnezeu le-a rezervat evreilor un destin de victime – aşa cum se vede din viaţa lor în ghetoul praghez (unde se desfăşoară întreaga acţiune). Creând Golemul din ţărână, Rabinul intră în competiţie cu Dumnezeu, care, tot aşa, l-a creat pe Adam. Golemul urma să-i apere pe evreii din ghetou de agresiuni şi persecuţii; numai că, scăpat de sub supraveghere, el râvneşte la condiţia umană, se îndrăgosteşte de fiica Rabinului, îl ucide pe logodnicul acesteia şi doreşte să se căsătorească cu ea. Zice Alexander Hausvater: „Golem este fenomenul creaţiei răului, violenţei, agresivităţii şi negativismului – care sunt, toate, parte din noi. Consecinţele acestei creaţii sunt grave. Creatura poate distruge ceea ce este esenţial în viaţa comunităţii: dragostea, bunătatea, capacitatea de a comunica." Ştergând prima literă a cuvântului scris pe fruntea Golemului, Rabinul îl retrimite în ţărână. Prin acest gest, dar şi prin prezenţa în scenă a unei cărţi uriaşe (desigur, *Cartea Creaţiei*), din care Rabinul citeşte întorcându-i mereu filele, în timp ce peste întreg decorul curg şiruri de litere şi cuvinte, Alexander Hausvater concretizează ideea puterii creatoare a combinaţiilor de litere, a cuvântului, a limbajului.

O deosebită reuşită a scenariului este personajul central, Rabinul, cu o evoluţie remarcabilă, încărcată de dramatism: are, la început, liniştea profundă necesară rugăciunii; e, apoi, cuprins de febră, când plămădeşte creatura din lut; e plin de speranţă, când îl învaţă pe Golem să se mişte, să vorbească, să lupte; îl cuprinde disperarea, când vede că făptura uriaşă îi scapă de sub control şi că în pericol e comunitatea întreagă şi propria lui familie; ajunge în pragul nebuniei, când îşi dă seama că a fost mânat de un imens orgoliu, căci, plăsmuind creatura, s-a privit mereu în oglindă, atribuindu-i propriile trăsături; iar în final revine, prin rugăciune, la liniştea iniţială, înţelegând că nimic nu poate fi înfăptuit fără voinţa divină. Pentru orice interpret cu har scenic, această partitură creată de Alexander Hausvater e deosebit de ofertantă, de solicitantă, de generoasă. Ca întreg scenariul, de altfel.

Alexander Hausvater – *Golem*, 3 piese de teatru. **Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2013**

Nicolae HAVRILIUC

Vizualizări în dramaticul ascuns

Octavian Saiu, profesor, cercetător şi critic de teatru, la noi şi în lume, modelându-şi expresia şi-n plan ştiinţific, şi-n plan artistic, pare chemat de amintirea „originar"-ului şi de aceea el consimte să participe la această amintire propunând, sub formă de proiecte, noi faţete de expresie ludică drept ferment pentru combustia „originar"-ului. Proiectul – fie în plan conceptual, fie în planul faptei – are la bază năzuinţa care porneşte din vis. (Ca şi-n morală, şi-n teatru idealul de perfecţiune se întemeiază din principii apriorice.) În termeni populari circulă expresia „I-a fost dată cuiva arătarea". *Argument*-ul lui Octavian Saiu la cartea sa ***Teatrul e vis***, ca şi întreaga fluenţă a discursului dezvoltat din universul celor nouă creatori de teatru de la noi şi din lume, văzuţi în ipostaze imaginare, au darul să spargă un obişnuit şi să-ncerce o năzdrăvănie de gând.

Sunt admise ca posibile „spectacole sustrase realităţii ": întemeierea formelor scenice dintr-un simţ al armoniei contrariilor, când lui Silviu Purcărete („românul internaţional") i se propune a reconstrui sensurile piesei lui Oscar Wilde *Importanţa de a fi onest*; Ariane Mnouchkine, văzută drept unică prin apropierea şi comunicarea osmotică dintre cinema şi teatru, primeşte invitaţia de a transpune scenic filmul *Babel* al mexicanului Alexandro Gonzales Iñárritu, spre biruinţa formulei „teatru cinematografic"; Robert Wilson, cunoscut în lume prin magia imaginaţiei sale, iar la noi în Festivalul Shakespeare (printre altele, pentru *Sonetele* „Marelui Brit"), primeşte distincţia de a consolida „triumful" shakespearian prin vizualizarea scenică a *Luceafărului* de Mihai Eminescu; Thomas Ostermeier („acest copil teribil dintotdeauna matur"), cel care a întregit „constelaţia Hamlet", într-o altă ediţie a Festivalului Shakespeare, cu un *Hamlet* rebel de la Schaubühne (Berlin), este distribuit în repertoriul marilor texte cu piesa lui Edward Albee, *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, pentru a dialoga despre „barbarie" prin „conştiinţă".

Ce mi s-a părut interesant în desfăşurarea spectacolului din închipuirea lui Octavian Saiu este precizia cu care priveşte relaţia *actor–actor* din scenă şi relaţia *regizor–privitor* din sală. Detaliile trimit la aşezarea obiectelor în scenă şi la semnificaţiile lor. Uneori suferinţa obiectelor venită din „forma" lor diformă şi din aşezarea anapoda în scenă accentuează starea deplorabilă şi golul sufletesc al personajelor: lui Andrei Şerban, admirat ca „parte din istoria vie a teatrului ultimelor decenii", îi face invitaţia la un experiment în spaţiul teatral din cultura maori a Pacificului de Sud (ar fi un prilej de călătorie într-o identitate de la capătul lumii); pe Tadashi Suzuki, iconoclastul marginalizând globalizarea în teatru cu felul său de a regăsi „substanţa" teatrului prin acel, pur şi simplu, contact dintre actor şi spectator, îl doreşte („ce-ar fi", „cum ar fi") în atingere cu proza lui Izmail Kadare despre un *Aprilie spulberat*, metafora spiritului barbar ignorând *iertarea*; Lev Dodin, „regizor unic" şi „pedagog fără pereche", mustind de „energii intense", este orientat spre irlandezul Beckett, „autorul energiilor epuizate", în vederea vizualizării unui *Godot* siberian; Robert Lepage, neobişnuitul arhitect al imaginarului scenic, împătimit luminii şi umbrei ivite din „axa nevăzută" a scenei, s-ar acomoda, la fel de bine, cu o poveste despre copii şi maturi, aşa că i se propune cartea lui Arundhati Roy, *Dumnezeul lucrurilor mărunte*, pentru un „spectacol al sufletelor"; Lucian Pintilie, „regizorul genial", aşezat la închiderea discursului (construcţia piramidală a cărţii lui Octavian Saiu mă clinteşte spre un înţeles ascuns, căruia i se refuză expresia, deocamdată), predestinat lui Caragiale, e de presupus că s-ar întoarce în teatru, numai şi numai pentru *O noapte furtunoasă*, spre a-şi lăsa descifrabilă semnătura pe „Noaptea testamentară".

După cum se vede, habotnicul „kunstkritiker" Octavian Saiu este îndemnat să refuze condiţia de „privitor ca la teatru" şi să-şi atribuie dreptul de a transpune „pe scena minţii", în felul creatorului, unul sau altul dintre textele ce-i convin. Abandonând această condiţie, el creează noi privelişti scenice pentru „privit". Împerechind contrariile, el nu abandonează plăcerea jocului. „Puseurile" sunt, evident, de esenţă romantică (trecutele para-

OCTAVIAN SAIU
TEATRUL E VIS
paideia
emblematic

digme culturale ne ţin în preajmă şi nu admit o înaintare în timp prin nesocotirea lor): rafinatul se-nsoţeşte cu sălbaticul, intelectul semnalizează instinctului, imaginarul se condiţionează prin riguros etc. Ambiţia autorului nu disloca obişnuitul numai prin „exerciţiile de imaginaţie“ (de-ar fi numai atât, se cheamă că tot spectacol s-ar numi), dar îşi tempereaza dorinţa ieşită din matcă, deşi mai degrabă o agită, când aşteaptă ca visările sale să fie „semnate de acei regizori“. Ceea ce le propune Octavian Saiu celor nouă regizori este o căutare (creaţie) în perimetrul abisal al vieţii, spre a-i vizualiza dramaticul ascuns, ştiut că întreţine reazem pentru conştient sau pentru viaţa cea de toate zilele. În folosul unor elaborări utile teatrului, promite, din respect pentru imaginarul acestor „mari artişti“, să conlucreze cu ei, fie şi simbolic, în exerciţii de creaţie ce s-ar anexa stilurilor acestora. Cum spectacolul de teatru este văzut de Octavian Saiu cu ochiul privitorului deprins cu regizori mari (sau cu esenţialul ce rămâne), asistăm la o proiecţie simultană pe două ecrane: un portret în mişcare al regizorului şi un la fel de mişcător spectacol imaginar, uneori cu marginile estompate, justificând nevoia concentrării.

Din această dualitate a reflecţiei, presupunând nivelurile de exprimare, demnă de interes apare definiţia dată criticului de teatru: „cel care comentează şi creează în acelaşi timp“. În consens cu Robert Hughes, adeptul unei contopiri între critică şi creaţie (la noi, G. Călinescu, *avant la lettre*, s-a exersat creator în critica literară românească interbelică şi postbelică a secolului XX), Octavian Saiu reiterează necesitatea unui spirit critic autoritar (măsura, ordinea şi echilibrul sunt solii clasicismului), probabil ca o contrapondere la libertatea fără margini a formelor scenice, diminuând substanţa lăuntrică a spectacolului. Se spune că de la actul critic la actul de creaţie sunt distanţe imprecise şi nedetectabile, ceea ce înseamnă că „vieţuirea“ în exactitatea judecăţii de critică nu face întotdeauna permisibil accesul la esenţialul sensibil şi revelator al vieţii spre a fi transfigurat. În teatru, această contopire este posibilă, deoarece reprezentarea invizibilului presupune un acel *ce trăieşte* şi un acel *ce se trăieşte*. Valorizarea spectacolului de teatru vine din spiritul artistic al criticului aflat între simţ artistic (kunstgefühl) şi gust artistic (kunstgeschmack).

Închizând ca într-o simetrie fluxul demersului său despre text, regie, regizori şi posibilitatea vizualizării, Octavian Saiu – în *Singur, într-un teatru imaginar* – argumentează scrierea cărţii „din pricina unor dezamăgiri provocate de teatrul real“. Visarea „la unul ideal“ i-ar scoate persoana dintr-o incomoditate a privirii care, într-un sens, i-ar dezvălui „însingurarea“. Deşi, în esenţă, în teatru nu poţi fi „singur cu adevărat“: simţi cum actorul, preumblându-se prin personaj, te priveşte de pe scenă, sau cum regizorul, din culise sau dintr-un alt colţ al sălii, te studiază şi el; şi, din acea râvnă de a fi în preajma lor, realizezi că întâlnirea cu regizorul şi actorul este un „câştig de suflet“. (Doamne, şi ce mare câştig pentru toţi trei: actorul, regizorul, privitorul!)

Există în *Teatrul e vis* o evidentă luciditate interioară, când se formulează impresii şi se propun imagini ce trimit la spaţiul sensibil şi variabil al teatralităţii; dar această elaborare devine o lucidă înstăpânire a instinctelor, dublată de năzuinţa spre spiritualizare specifică personalităţii autorului. Aş spune că, din voinţa de acţiune (care-l animă), autorul îşi întreţine nevoia de „supravieţuire“, fixând adevăruri ce-şi caută durata (am în vedere portretele celor nouă regizori) sau învelindu-le temeiul în ambiguitate (proiectele scenice imaginare, destinate respectivilor regizori). Contactul cu teatrul occidental şi cu teatrul extrem-oriental îi dă posibilitatea să deseneze fenomenul scenic într-o dimensiune extinsă, nu cu pretenţia unei absolutizări, ci cu dibăcia configurării întregului din jumătăţi contrare, susţinute prin diferenţele ce le apropie.

Pe Octavian Saiu l-am audiat în FNT 2013 şi l-am privit de aproape, mai-mai să-i respir palpitul, la unul dintre Divanele FNT, încât mi-am spus: „Iată omul, iată şi visările sale!“

Octavian Saiu – Teatrul e vis, **Bucureşti, Editura Paideia, 2013**

Titus VÎJEU

Înaltă fidelitate

Apariţia recentă, sub egida Universităţii din Tel Aviv, a celui de-al treilea volum din suita comentariilor teatrale aparţinând esteticianului Andrei Strihan (***The Same Play, Different Mask***, vol. I - 2009, vol. II -2010, vol. III - 2013) ne oferă prilejul de a sublinia înalta fidelitate dovedită de autor faţă de fenomenul teatral românesc şi universal, timp de aproape şase decenii. Căci, începând din anii '60 ai veacului trecut şi până azi, profesorul Andrei Strihan s-a dovedit a fi un observator atent şi subtil al teatrului, aflat într-una dintre cele mai cuprinzătoare forme de afirmare şi evoluţie spectacologică. Publicate în limba engleză, în traducerea lui Adrian Radu Solomon, cele trei tomuri ale seriei de cronici şi comentarii – botezată inspirat cu un vers binecunoscut al *Glossei* eminesciene – recompun imaginea unei inegalabile dimensiuni a spiritului artistic modern, manifestat în spaţiul sălilor de spectacol din România şi Israel.

Dacă prima parte a activităţii lui Andrei Strihan a fost consacrată teatrului românesc – aflat după 1960 într-o explozivă dezvoltare – şi incidenţei acestuia cu marile experienţe teatrale ale lumii, după 1976 (anul emigrării în Israel a fostului profesor universitar al IATC „I. L. Caragiale"), atenţia i s-a concentrat asupra scenei israeliene, fără a neglija însă reperele esenţiale ale teatrului din patria sa de origine. Ca urmare, nu cred să fi scăpat prezenţe teatrale notabile (începând cu cele aflate în turneele din Israel), care să nu fi beneficiat de comentariile prompte, judicioase şi pertinente ale criticului dramatic Andrei Strihan, devenit între timp unul dintre respectaţii profesori ai Universităţii din Tel Aviv.

Cel de-al treilea „volet“ al trilogiei sale cronicăreşti înfăţişează spectacole de la Teatrele „Habima“ (cu montări de la texte incitante, precum *Vizita bătrânei doamne* de Friedrich Dürrenmatt la „fantezii comice“ precum *Lysistrata*, de la solemna *Hedda Gabler* a lui Ibsen la comedii muzicale cu un „exagerat“ caracter satiric), „Cameri“ (cu reprezentări după Büchner, Brecht, Arthur Miller ori Pinter), „Cabaret“ (cu un repertoriu valoros, în care se regăsesc William Shakespeare, Molière, Shalom Alehem, Hans Fallada, Brecht, Beckett), „Beit Lessin“ (teatru ce pare destinat prioritar autorilor cu origine evreiască, risipiţi de soartă prin lumea întreagă), „Gesher“ (a cărui scenă este oferită mai cu seamă dramaturgilor ruşi – N. V. Gogol, Lev Tolstoi, Nikolai Erdman –, dar şi lui Jean Anouilh, Arthur Miller şi Witold Gombrowicz). Evident, scena de la „Yiddishpiel“ este rezervată autorilor dramatici evrei ce s-au afirmat prin texte scrise în faimosul dialect cu derivaţie germanică în care s-a dezvoltat, timp de câteva secole, o componentă a spiritualităţii europene, din nefericire „ghetoizată“ de ignoranţa celor ce orbitează exclusiv în câmpul gravitaţional al marilor culturi (anglo-saxonă, germană, franceză, spaniolă, italiană, rusă etc.).

Prezenţa românească pe una sau alta dintre scenele amintite este rapid consemnată de către Andrei Strihan, mereu atent la contribuţia teatrului nostru la patrimoniul artistic al lumii. Astfel, prestaţia Teatrului „Radu Stanca“ din Sibiu cu *Electra*, pe scena prestigioasă de la „Cameri“, este considerată „an evening of genuine theater“, datorită acestui „first-rate director“ care este Mihai Măniuţiu. Pornind de la textele antice (Sofocle, Euripide), regizorul izbuteşte să ofere publicului o reprezentaţie „original, enlightening, thought-provoking“, graţie modificărilor aduse surselor clasice „prin introducerea grupului folcloric «Iza» din Maramureş ca parte integrantă a acţiunii“, ca şi prin „schimbarea radicală a funcţiei corului“ în diegeza spectacolului. Observând că între Elada şi Maramureş există consonanţe în materie de tradiţii arhaice, de ritualuri şi cutume (inclusiv legea talionului), Andrei Strihan subliniază valoarea intuiţiei regizorale, ca şi pe aceea a interpretării (Marian Râlea, Ofelia Popii). Concluzia cronicarului este magistrală: „Electra is only a sliver of human history, marked by crime and unlawfulness since Abel and Cain“...

Şi alte prezenţe româneşti sunt elogios comentate, fie că e vorba de reprezentaţiile Teatrului „Metropolis“ cu *Podul sinucigaşilor* de Paul Ioachim la Centrul „Leonardo“ din Tel Aviv, cu inegalabilul Horaţiu Mălăele – a cărui carieră a fost constant monitorizată de Andrei Strihan, care-l consideră pe bună dreptate „a great actor“ şi pe care, revăzându-l în *Lecţia* lui Eugène Ionesco, nu-şi poate reprima dorinţa de a-l desemna încă din titlul cronicii drept „a unique personality“, dezvăluită de cele trei caracteristici ce se impun: „indivisible, inalienable, inimitable“.

O „breşă“ în eşafodajul operei lui Andrei Strihan, dăruită până acum în exclusivitate teatrului, o reprezintă cele două cronici de film, consacrate unor producţii cinematografice recente. E vorba de *Călătoria lui Gruber* de Radu Gabrea, bazată pe elemente documentare din cartea lui Curzio Malaparte *Kaput* (mai cu seamă capitolul *Les rats de Iassy* – consemnând tragice dezvăluiri ale crimelor petrecute în oraşul moldav, în timpul celei de-a Doua Conflagraţii Mondiale) şi de *Concertul* lui Radu Mihăileanu, care combină „concreteţea musicalului“ cu „abstracţiunea ideatic-emoţională“.

Autorul ne mai atrage atenţia asupra eseurilor pe care părintele lui Radu Mihăileanu, foarte activ cândva în presa culturală românească, le-a reunit sub titlul *Portraits of Actors*. Ion Mihăileanu (amintit oportun ca scenarist la *Duminică la ora 6* – filmul realizat la începutul anilor ’60 de Lucian Pintilie, semnalându-i o carieră artistică de anvergură) reuneşte circa 50 de portrete ale elitei teatrale româneşti, de la Aura Buzescu, Olga Tudorache şi Gina Patrichi la Toma Caragiu, Octavian Cotescu şi George Constantin.

Definindu-l pe Ion Mihăileanu drept „brilliant nonagerian", Andrei Strihan uită să ne amintească faptul că el însuşi a împlinit în 2014 (mai exact, la 13 aprilie) frumoasa vârstă de nouăzeci de ani. Întreaga sa viaţă şi întreaga sa operă ne îndreptăţesc să-l considerăm la rândul nostru un „nonagenar strălucit", care a rămas în amintirea foştilor săi studenţi de la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale", dar şi a cititorilor cronicilor sale dramatice, drept un elegant spadasin al ideilor şi, mai presus de orice, drept un apărător consecvent al valorilor teatrului românesc şi universal. O bună parte din viaţa profesională a lui Andrei Strihan s-a petrecut în biblioteci, amfiteatre şi săli de spectacol. Cine îi reciteşte cărţile (*Contururi scenice*, Bucureşti, 1975; *Le pouvoir du comique*, Tel Aviv, 1979; *Siluete*, Bucureşti, 1999; *Leone de' Sommi, precursor al regiei moderne*, Bucureşti, 2001; şi, evident, cele trei volume *The Same Play, Different Mask*, Tel Aviv, 2009, 2010, 2013) realizează adevărul afirmaţiei de mai sus. Şi cred că etalonul gândirii teoretice a autorului îl reprezintă *O aventură estetică cu Teodor Mazilu*, publicată iniţial în 1972 la Editura Ştiinţifică din Bucureşti şi retipărită anul trecut la Editura TipoMoldova din Iaşi. Cele patru decenii scurse între cele două ediţii dovedesc din plin caracterul inalterabil al scrisului acestui estetician şi teatrolog care, prin întreaga sa operă apărută în România şi Israel (dar căreia i se adaugă multe studii editate în Franţa, Germania, Marea Britanie, Chile, Italia şi Brazilia), mărturiseşte crezul în destinul unei arte cu rădăcini multimilenare şi cu perspective generoase, oferite de un prezent ce conferă teatrului, dincolo de inerente sincope, soliditatea unei realităţi majore a spiritului omenesc.

Născut în urmă cu nouă decenii la Roman, oraş şi al tragicului Max Blecher, Andrei Strihan a avut parte (spre deosebire de concetăţeanul său, mort la doar douăzeci şi opt de ani) de vârsta Psalmistului, bucurându-se de o energie fizică şi intelectuală care i-a permis şi-i permite să ofere teatrului flacăra unei pasiuni adolescentine, dar şi pe cea a unei mature chibzuinţe critice, aşezându-l în linia unor gânditori care au căutat „densitatea umană" a unei arte mereu pusă în situaţii de criză, dar niciodată înfrântă. Poate de aceea, după lectura unui articol recent semnat de Andrei Strihan, unul dintre preţuiţii oameni de teatru din Israel – Udi Ben Moshe – îi adresa în decembrie 2013 o scrisoare de mulţumire, reprodusă în finalul celui de-al treilea volum din *The Same Play, Different Mask* şi din care-mi permit să citez:

„Am citit articolul dumneavoastră şi vreau să vă mulţumesc foarte mult. N-am citit niciodată un text atât de competent, profund, interesant şi revelator despre activitatea teatrală precum acesta. [...]

Pot să învăţ din perspectiva dumneavoastră critică şi cred că mulţi critici ar putea să înveţe din inteligentele şi înţeleptele dumneavoastră cuvinte..."

Sunt rare cazurile când practicienii teatrului simt nevoia să facă reverenţe în faţa teoreticienilor. Iar când o fac, faptul se datorează substanţei scrisului celor din urmă. Andrei Strihan face parte din elita acestora, iar consecvenţa cu care a ştiut să slujească teatrul – timp de mai bine de şase decenii – ni-l înfăţişează astăzi ca pe un blând şi iubit Patriarh al Thaliei.

INFO UNITER

PREMIILE SENATULUI ŞI NOMINALIZĂRILE PENTRU PREMIILE GALEI UNITER 2014

Uniunea Teatrală din România are plăcerea să vă aducă la cunoştinţă că **a XXII-a ediţie** a Galei Premiilor UNITER va avea loc **luni, 28 aprilie,** la **Palatul Culturii din Târgu-Mureş**.

Conform statutului Uniunii Teatrale din România, Senatul UNITER acordă, în cadrul Galei Premiilor UNITER, premiul de excelenţă, premiile pentru întreaga activitate şi premiile speciale.

Pe baza propunerilor primite din partea teatrelor şi a propunerilor membrilor Senatului UNITER, în şedinţa din data de 3.03.2014, **Senatul** a acordat următoarele premii:

Premiul de excelenţă: VICTOR REBENGIUC

Au mai fost propuşi: Radu Afrim, Gigi Căciuleanu, Florina Cercel, Alexandru Dabija, Mircea Diaconu, Szabó Duci, Kincses Elemér, Gheorghe V. Gheorghe, Liliana Ghiţă, Lucian Giurchescu, Tatiana Iekel, Ileana Stana Ionescu, Mihai Măniuţiu, Marin Moraru, Mitică Popescu, Rodica Popescu-Bitănescu, Stela Popescu, Stella Rappert-Vencz, Mihai Raicu, Sanda Toma, Sergiu Tudose, Dionisie Vitcu.

Premiul pentru întreaga activitate:
Actor: PETRU CIUBOTARU

Au mai fost propuşi: Ion Abrudan, Traian Buzoianu, Ferenc Boér, Constantin Cojocaru, Damian Crâşmaru,Vladimir Găitan, Carol Erdös, Czintós Jozsef, Vladimir Jurăscu, Nemes Levente, Horaţiu Mălăele, Vasile Menzel, Alexandru Mereuţă, Valentin Mihaiu, Damian Oancea, Papil Panduru, Alexandru Repan, Rudy Rosenfeld, Traian Stănescu, Eusebiu Ştefănescu, Anton Tauf, Eugen Ţugulea, Valentin Uritescu, Florin Zamfirescu, Fülöp Zoltán.

Actriţă: VIRGINIA ITTA MARCU

Au mai fost propuse: Firuţa Apetrei, Ioana Citta Baciu, Dana Bărbosu, Simona Bondoc, Ioana Bulcă, Florina Cercel, Ioana Crăciunescu, Iarina Demian, Irene Flamann Catalina, Monica Ghiuţă, Julieta Ghiga-Szönyi, Liliana Ghiţă, Cornelia Gheorghiu, Liliana Lupan, Rodica Mandache, Adela Mărculescu, Kati Méhes, Virginia Mirea, Mihaela Murgu, Luiza Orosz, Ileana Ploscariu, Gabriela Popescu, Marinela Popescu, Stela Popescu, Aurora Prodan, Ruxandra Sireteanu, Szabó Duci, Adriana Trandafir, Leonie Waldman-Eliad, Paula Sorescu-Lucian, Magda Stief Mugur, Victoria Suchici- Codricel, Ileana Zărnescu.

Regizor: MIHAI MĂNIUŢIU

Au mai fost propuşi: Mona Chirilă (post-mortem), Alexandru Dabija, Valentin Dobrescu, Victor Ioan Frunză, Alexander Hausvater, Gheorghe Jora, Kincses Elemér, Dumitru Lazăr Fulga, Bocsárdi László, Horaţiu Mălăele, Radu Penciulescu, Mihai Raicu, József Szabó.

Scenografie: ANCA PÂSLARU

Au mai fost propuşi: Puiu Antemir, Cristina Ciobanu, Luana Drăgoescu, Adriana Grand, Dragoş Georgescu, Clara Labancz, Geta Medinski, Sanda Muşatescu, Krisztina Nagy, Viorica Petrovici, Ágnes Szatmári, Eugenia Tărăşescu Jianu.

Critică şi istorie teatrală: ZENO FODOR

Au mai fost propuşi: Ion Calion, Marina Constantinescu, Roxana Croitoru, Csaba Csirak, Mya Liontescu, Doru Mareş, Mircea Morariu, Ana Maria Narti, Doina Papp, Ion Parhon, Mircea Tomuş, Mariana Voicu.

*

PREMII SPECIALE

1.Premiul special jurnalistei şi traducătoarei **Raluca Rădulescu**, pentru contribuţia la redimensionarea într-un discurs contemporan a unei cărţi fundamentale pentru practica şi teoria teatrală: K. S. Stanislavski – *Munca actorului cu sine însuşi.*

2. Premiul special pentru teatru-dans:

Andreei Gavriliu şi lui **Ştefan Lupu** pentru **„Zic-Zac"**, spectacol de teatru-dans de Andreea Gavriliu rezemată de Ştefan Lupu, cu Andreea Gavriliu, Ştefan Lupu şi Gabriel Costin.

3. Premiul special pentru teatru-document:

Gianinei Cărbunariu, pentru spectacolul-studiu „Tipografic majuscul", coproducţie dramAcum şi Festivalul Internaţional de Teatru de la Nitra, Slovacia, în parteneriat cu Teatrul Odeon.

Au mai fost propuşi:

Stelian Stancu, de la Teatrul „Gulliver", Galaţi, pentru consecvenţa, constanţa în promovarea genului şi pentru organizarea celui mai longeviv festival din ţară dedicat teatrului de păpuşi; Constantin Brehnescu (artist păpuşar); Şerban Ursachi (muzica de teatru originală); Maria Mierluț (artist păpuşar); Hogea Tomiţă pentru cele 5 volume *Despre arta păpuşarilor români. Dialoguri cu maeştrii scenei*, ultimul volum apărut în anul 2013.

Spectacolul ***Poezia visului***, pe versuri de Emil Botta în interpretarea lui Lari Cosmin Giorgescu – gest esenţial şi discret al unui creator legendar: **Miriam Răducanu** (producţie UNTEATRU).

*

Pentru a XXII-a ediţie a Galei Premiilor UNITER, **juriul de nominalizări** a fost alcătuit din criticii de teatru: Andreea Dumitru, Sebastian-Vlad Popa şi Ionuţ Sociu.

Nominalizările pentru această ediţie a Galei Premiilor UNITER sunt următoarele:

Cel mai bun spectacol:

Hamlet de W. Shakespeare, regia László Bocsárdi, Teatrul „Tamási Áron“ Sfântu Gheorghe

Maestrul şi Margareta, după Mihail Bulgakov, regia Zoltán Balász, coproducţie Teatrul Naţional „Radu Stanca“ Sibiu şi Teatrul Maladype Budapesta

Victor sau copiii la putere de Roger Vitrac, regia Silviu Purcărete, Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Cel mai bun regizor:

Zoltán Balász pentru spectacolul *Maestrul şi Margareta*, Teatrul Naţional „Radu Stanca“ Sibiu

László Bocsárdi pentru spectacolul *Hamlet*, Teatrul „Tamási Áron“ Sfântu Gheorghe

Silviu Purcărete pentru spectacolul *Victor sau Copiii la putere*, Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Cel mai bun scenograf:

József Bartha pentru scenografia spectacolului *Hamlet*, Teatrul „Tamási Áron“ Sfântu-Gheorghe

Dragoş Buhagiar pentru scenografia spectacolului *Ce nemaipomenită aiureală*, Teatrul Naţional Cluj

Velica Panduru şi **Zoltán Balász** pentru scenografia spectacolului *Maestrul şi Margareta*, Teatrul Naţional „Radu Stanca“ Sibiu

Cel mai bun actor în rol principal:

László Mátray pentru rolul titular din spectacolul *Hamlet*, Teatrul „Tamási Áron“ Sfântu Gheorghe

Cornel Răileanu pentru rolul *Personajul* din spectacolul *Ce nemaipomenită aiureală*, Teatrul Naţional Cluj

Marius Turdeanu pentru rolul *Maestrul* din spectacolul *Maestrul şi Margareta*, Teatrul Naţional „Radu Stanca“ Sibiu

Cea mai bună actriţă în rol principal:

Alexandra Fasolă pentru rolul titular din spectacolul *Yentl*, Teatrul Evreiesc de Stat Bucureşti

Mariana Mihu pentru rolul *Woland* din spectacolul *Maestrul şi Margareta*, Teatrul Naţional „Radu Stanca" Sibiu

Rodica Negrea pentru rolul titular din spectacolul *Mutter Courage*, Teatrul Mic Bucureşti

Cel mai bun actor în rol secundar:

Zsolt Bogdán pentru rolul *Charles Paumelle* din spectacolul *Victor sau Copiii la putere*, Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Valer Dellakeza pentru rolul *Tót* din spectacolul *Familia Tót*, Teatrul Naţional „Marin Sorescu" Craiova

Tibor Pálffy pentru rolul *Claudius* din spectacolul *Hamlet,* Teatrul „Tamási Áron", Sfântu Gheorghe

Cea mai bună actriţă în rol secundar:

Csilla Albert pentru rolul *Esther* din spectacolul *Victor sau Copiii la putere*, Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Nicoleta Hâncu pentru rolul *Elmire, soţia lui Orgon* din spectacolul *Tartuffe*, Teatrul Metropolis Bucureşti

Romaniţa Ionescu pentru rolurile *Mara, Mama Marei, Psiholog* şi *Prezentator TV* din spectacolul *Profu' de religie* de Mihaela Michailov, Teatrul Naţional „Marin Sorescu" Craiova

Critică teatrală:

Cristina Modreanu; Mircea Morariu; Iulia Popovici

Teatru radiofonic:

Aniţa Nandriş-Cudla – *Amintiri din viaţă*; Aniţa Nandriş-Cudla – *20 de ani în Siberia*, regia artistică Petru Hadârcă, producţie a Societăţii Române de Radiodifuziune

Belvedere de Ana-Maria Bamberger, adaptarea radiofonică şi regia artistică Cezarina Udrescu, producţie a Societăţii Române de Radiodifuziune

Două nuvele de Mihail Bulgakov: Ştergarul cu cocoş şi **Beregata de oţel**, dramatizarea radiofonică şi regia artistică Diana Mihailopol, producţie a Societăţii Române de Radiodifuziune

Teatru TV:

Hedda Gabler, regia artistică Dominic Dembinski, producţie a Societăţii Române de Televiziune

Efectul Genovese, regia artistică Jon Gostin, producţie a Societăţii Române de Televiziune

O noapte furtunoasă, regia artistică Mihai Manolescu, producţie a Societăţii Române de Televiziune

Debut:

Delu Lucaci pentru rolul *Agnes* din spectacolul *Prăpădul*, Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" Iaşi

Lucia Mărneanu şi **Leta Popescu** pentru spectacolul *Parallel*, coproducţie GroundFloor Group şi ColectivA, Cluj-Napoca

Erwin Şimşensohn pentru regia spectacolului *Yentl*, Teatrul Evreiesc de Stat Bucureşti

UNITER

Ce nu ştim despre Gala Premiilor UNITER, ediţia a XXII-a?!

Ştim nominalizările juriului (**Andreea Dumitru**, **Sebastian Vlad Popa**, **Ionuţ Sociu**), ştim premiile Senatului UNITER şi ştim că au suscitat critici, nemulţumiri şi dispute de tot felul, pertinente pentru unii, nefondate pentru alţii. Asta e grădina cu miracole a teatrului!

Ştim că evenimentul, stimulator al analizei fenomenului teatral, merge pe acelaşi traseu al vitalizării comunităţilor locale prin cultură, traseu început în 2007 la Sibiu şi continuat anul trecut la Iaşi. Gala Premiilor UNITER contribuie la promovarea şi vizibilitatea valorilor locale, propune modele de asociere, noi iniţiative.

Anul acesta gazda e Palatul Culturii din Târgu Mureş cu al său ambient imperial. În 28 aprilie, ora 21.00, cu transmisie în direct pe TVR1, Radio România Cultural şi online pe www.uniter.ro şi www.tvr.ro.

Ştim că deciziile juriului final format din **Puiu Antemir**, **Alice Georgescu**, **Sanda Manu**, **Virginia Mirea**, **Ion Parhon**, în seara lui 28 aprilie, vor isca alte şi nenumărate îmbufnări şi ofensări, pertinente pentru unii, nefondate şi împovărătoare pentru alţii.

Obiectiv sau nu contestată de specialiştii în domeniul teatral, Gala UNITER e o oglindă ce se joacă cu ai săi meseni, cu ale sale reflexe de-a „vieţuirea cu răul sau cu binele necesar". Un rău, sau un bine la care, voit sau nu, cu toţii suntem părtaşi.

Dar teatrul e un joc în care prinzându-se, conştiinţa lumii teatrale e atât de subjugată de ceea ce imaginează, că nu mai dă nicio atenţie la ceea ce percepe. Şi e firesc să fie aşa. Pentru că în teatru percepţia nu funcţionează. De aceea, la teatru luminile în sală se sting cu puţin înainte ca scena să se cufunde în lumină, ca şi când realitatea jocului ar fi cu atât mai bine simţită cu cât aceea a lumii în care spectatorul se află n-ar mai fi percepută.

Datele problemei evenimentului şi regulilei mereu aceleaşi se ştiu, se tot repetă an de an. Rămâne doar ca aşteptarea şi jocul imaginarului să-şi facă datoria până-n 28 aprilie, ora 20.55. Mai apoi, 28 aprilie, ora 21.00, la Palatul Culturii din Târgu Mureş, va fi ziua în care vor fi oferite percepţiei lumii teatrale rezultatele jocului imaginarului a 8 (cele două jurii) dintre reprezentanţii săi. Anul viitor alţi „oameni ai imaginarului" le vor lua locul.

P **Teatrul „C.I. Nottara", București**

RAPSODIE-N ROZ

după „Oscar și Tanti Roz" de **Eric-Emmanuel Schmitt**

traducerea: **Vasile Șirli**

Distribuția:

Oscar - **Alexandru REPAN**

Tanti Roz - **Andreea MĂCELARU ȘOFRON**

Pian: **Alexandru PETROVICI**

Violoncel: **Ella BOKOR / Ioana STANCIUC**

Videoproiecție: **Ciprian DUICĂ**

Regia și adaptarea scenică: **Alexandru REPAN**

Decorul, light-designul și conceptul video: **Iulian BĂLȚĂTESCU**

Costumele: **Irina MARINESCU**

Ilustrația muzicală: **Alexandru PETROVICI**

Durata: **1h 35 min.** (fără pauză)

„Vrei să spui că pentru problema Viață nu există soluție?"

La numai zece ani, Oscar știe că suferă de o boală incurabilă. Sufletul lui curat se revoltă împotriva fricii de moarte, pe care cei din jurul său, mai ales părinții lui, i-o transmit involuntar. Singura care îl ajută să înțeleagă viața, în adevărata ei frumusețe, este Tanti Roz, asistenta care îl îngrijește cu dragoste și care, în ciuda trecutului său, a rămas un suflet plin de sensibilitate. Candoarea, curiozitatea, încrederea și setea de viață a copilului - chiar dacă este captiv într-un salon de spital - fac din această poveste un traseu al (re)descoperirii de sine și al bucuriei de a trăi în 12 zile mai mult decât alții într-o viață. Este bucuria celui care dobândește înțelepciunea de a se trezi în fiecare dimineață cu gândul că vede lumea pentru prima dată. Personajul, jucat dintr-o perspectivă inedită, capătă profunzime și o încărcătură filosofică prin interpretarea de excepție a lui Alexandru Repan.

Foto: **Ciprian Duică**

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

La vorbă cu VLAD MUGUR, interviu de Florica Ichim

Ursit scenei: MIHAI POPESCU de Margareta Andreescu

El, vizionarul: AURELIU MANEA

Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU de Mihaela Tonitza-Iordache

Un cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU de Constantin Paraschivescu

O viaţă în sute de roluri: MARGARETA BACIU de Sorina Bălănescu

Histrion de cursă lungă: GHEORGHE DINICĂ de Constantin Paraschivescu

Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUŢIU**

MARIOARA VOICULESCU – ***Jurnal. Memorii***

VASILE COSMA – Actor sub zodia Shakespeare de Alexandru Firescu şi Constantin Gheorghiu

DAN MICU – Un destin spulberat de Doina Papp

Conversaţie în şase acte cu TOMPA GÁBOR, interviu de Florica Ichim

Patima pentru teatru sau VIRGINIA ITTA MARCU de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN şi comedia sa umană de Florica Ichim

Cu ochii deschişi sau IRINA RĂCHIŢEANU-ŞIRIANU de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERŢEA – vrăjitor de sunete ciudate de Marinela Ţepuş şi Andreea Dumitru

Măştile lui ALEXANDER HAUSVATER de Cristina Modreanu

Surâzător comediantul trecea: MILUŢĂ GHEORGHIU de Sorina Bălănescu

La porţile ficţiunii cu MIRCEA ANDREESCU de Constantin Paraschivescu

ACTORI ROMÂNI – SOCIETARI LA COMEDIA FRANCEZĂ de Anca Costa-Foru

MARIA FILOTTI – ***Am ales teatrul***

VALERIU MOISESCU – ***Persistenţa memoriei***

Carte cu GINA PATRICHI de Mircea Morariu

DAN JITIANU şi bucuria comunicării de Ion Cazaban

Cu ION CARAMITRU de la Hamlet la Hamlet şi mai departe de Mircea Morariu

ION IANCOVESCU – artist nepereche de Ioan Massoff

Habarnam în oraşul teatrului. Universul spectacolelor lui ALEXANDRU DABIJA de Miruna Runcan

JULES CAZABAN, profesionistul de Constantin Paraschivescu

DAN NEMŢEANU şi viziunea sa scenografică de Ion Cazaban

Cu şi despre MARIANA MIHUŢ de Mircea Morariu

OLEG DANOVSKI – omul, artistul, legenda de Doina Jela

Un regizor uitat, AUREL ION MAICAN de Vera Molea

AVRAM GOLDFADEN şi teatrul ca identitate de Anca Mocanu

Seria ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu

Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol.)

Comentarii şi delimitări în teatru de Camil Petrescu (2 vol.)

Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu

Cronici teatrale de Victor Parhon

Medeea lui Andrei Şerban de Ana Maria Narti

Mănuşa prinţului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu

Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Şerbănescu

Rezistenţa prin Teatru de Dinu Kivu

Citindu-l pe Shakespeare de Andrzej Żurowski

Silviu Purcărete sau privirea care înfăţişează de Oltiţa Cântec

Actori care ard de Miruna Runcan

SHAKESPEARE: textul ca partitură de joc de Ana Maria Narti

Scena românească şi expresionismul de Ion Cazaban

EUGEN LOVINESCU sub zodia seninătăţii imperturbabile de Camil Petrescu

Cel ce vede glasul – Márti Sipos de vorbă cu ANDRÁS VISKY

Seria DRAMATURGI DE AZI

Teatru spaniol contemporan, antologie de Ioana Anghel şi Andreea Dumitru

Teatru american contemporan (Străini din toată lumea), antologie de Carol Martin şi Saviana Stănescu; ediţia românească de Andreea Dumitru

Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru

Teatro con voz de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll /

Teatru cu voce de femeie. Două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll ediţie bilingvă de Catalina Iliescu Gheorghiu

Jean-Luc Lagarce – ***Dramaturgie***, prefaţă şi traducere de Eugenia Anca Rotescu

Samuel Beckett – ***Dramaturgie***, ediţie îngrijită, traducere şi note de Anca Măniuţiu

Dramaturgi basarabeni de azi, antologie de Andreea Dumitru şi Oana Borş

Dramaturgie contemporană din Balcani, antologie de Andreea Dumitru

Valère Novarina – ***L'opérette imaginaire / Opereta imaginară***, ediţie bilingvă, în româneşte de Tudor Ionescu

Teatru spaniol contemporan 2, antologie de Ioana Anghel

Dramaturgi israelieni de azi, selecţie şi traducere din limba engleză de Ada-Maria Ichim

Goran Stefanovski – Poveşti din Estul Sălbatic, prefaţă, selecţie şi traducere de Ioana Ieronim

Dramaturgi olandezi de astăzi, antologie de Liliana Alexandrescu

Dramaturgie ungară contemporană, selecţie și traducere de Ana Scarlat

Seria DRAMATURGIE CLASICĂ

William Shakespeare – Furtuna, traducere de Ioana Ieronim

William Shakespeare – Măsură pentru măsură, traducere de Ioana Ieronim

Seria „CAMIL PETRESCU"

Jocul ielelor; Proză scurtă

Note zilnice; Doctrina substanţei (2 vol.)

Caragiale în vremea lui şi ***Procesul „tovarăşului Camil"***, text îngrijit şi înscenat de Ion Vartic;

Cetatea literară, nr. 1–12/1925–1926, ediţie anastatică

Seria MARI REGIZORI AI LUMII

Întâlnire cu **ROBERT WILSON**

Calea spre performanţă. Dodin şi Teatrul Malâi de Maria Şevţova

Călătorie fără sfârşit. Reflecţii şi memorii de **LEV DODIN**

Teatrul meu de **PIPPO DELBONO**

Spre un teatru sărac de **JERZY GROTOWSKI**

RYZSARD CIEŚLAK, actor emblematic al anilor '60, volum conceput şi coordonat de George Banu

Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă de **PETER BROOK**

ARIANE MNOUCHKINE. Arta prezentului. Convorbiri cu Fabienne Pascaud

Ariane Mnouchkine, *ediţie* de Béatrice Picon-Vallin

ROBERT WILSON de Maria Şevţova

KRYZSZTOF WARLIKOWSKI şi teatrul ca o rană vie de Piotr Gruszczyński

Despre Teatru de **VSEVOLOD MEYERHOLD**

EDWARD GORDON CRAIG. Despre Arta Teatrului

Seria EU, TU, EL... ŞI ISTORIA

ANA MARIA NARTI – Fiare, îngeri şi martiri. Însemnări despre seducţia totalitară.

Chişinău, 7 aprilie. Teatru-document. *Piese de Irina Nechit, Mihai Fusu, Dumitru Crudu, Constantin Cheianu*

Avangarda rusă. Dramaturgie, *prefaţă, selecţie şi traducere de Leo Butnaru*

ELENA NARTI – O adolescenţă rusă: 1917–1922

În afara colecţiilor

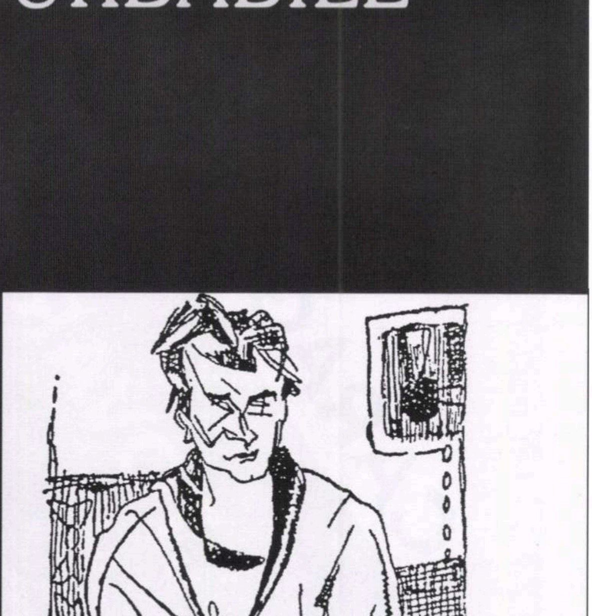
EUGÈNE IONESCO (EUGEN IONESCU) pe scenă, în România, album de Florica Ichim

Cărţile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ş.a., precum şi la telefonul redacţiei (021-326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de **150 lei**, iar întregul set de cărţi apărute şi neepuizate poate fi procurat cu **1800 lei**. Aşadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc şi din lume, dacă vreţi să sprijiniţi apariţia revistei **TEATRUL AZI**, puteţi să vă abonaţi pentru anul 2014, prin BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 021-326 17 76 şi 0722 455 954 – Florica ICHIM; 0723 345 032 – Oana BORŞ sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU. De asemenea, nu uitaţi că puteţi susţine dezvoltarea colecţiilor noastre de carte, direcţionând 2% din impozitul datorat statului către Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", în acelaşi cont bancar de mai sus.

e-mail: teatrul_azi@yahoo.com; website: **www.teatrul-azi.ro**

Camil Petrescu

EUGEN LOVINESCU
SUB ZODIA SENINĂTĂȚII IMPERTURBABILE

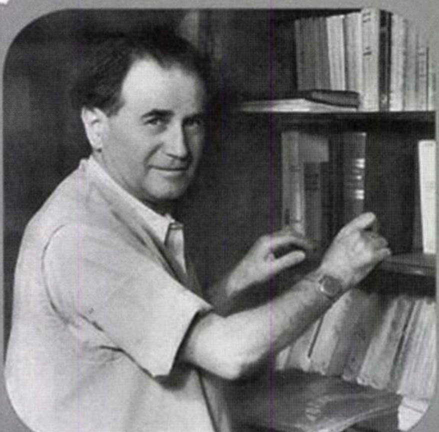


CAMIL PETRESCU

CARAGIALE ÎN VREMEA LUI

PROCESUL

„TOVARĂȘULUI CAMIL“



CETATEA LITERARA

DIR. CAMIL PETRESCU

ANUL I

Nr. 1 – 12
25 decembrie 1925 – 23 decembrie 1926

colecție completă în ediție anastatică

Fundația culturală „Camil Petrescu" – revista *Teatrul azi*
și
CARTIER

SUMAR

- 1 **CAMIL PETRESCU 120 de ani de la naştere (9/22 aprilie)**
  - 2 **Eugen Ionescu vs Camil Petrescu**
  - 4 **Cronică la două capete**
    - 4 *Camil Petrescu: „Danton", reconstituire istorică în 5 acte (Ed. Vremea)* de Eugen Ionescu
    - 10 **Mărturie**
      - 10 Eugen Ionescu
    - 10 **Spicuiri**
    - 11 **Furie**
      - 11 Camil Petrescu
  - 11 **De unul singur**
    - 11 Eugen Ionescu - *„Cronica literară"* (Camil Petrescu: *Teze şi antiteze*, Editura Cultura Naţională)
    - 15 **Notiţă**
    - 15 **Cupură**

- 16 **Andrei Şerban pro Aureliu Manea**

- 18 **ESEU**
  - 18 *Odrasle infernale sau... O lume de netrăit* de Doina Modola

- 29 **MEMORIA TEATRULUI**
  - 29 *Cele două Teatre ale Aradului* de Claudia Dimiu

- 40 **INTERVIURI**
  - 40 Constantin Chiriac: *„Să recunoască valoarea"* (Despre şcoala de management cultural de la Sibiu). A consemnat Irina Ionescu
  - 46 Interviu pe mai multe voci (Ferencz Sinkó, Leta Popescu, kata bodoki-halmen, Lucia Mărneanu). A consemnat Mirela Sandu
  - 56 *Vieţi paralele, crize împărtăşite* de Mirela Sandu (*Parallel*, la Fabrica de Pensule, Cluj-Napoca)
  - 57 Loránd Farkas: *„Dacă te simţi liber pe scenă, poţi să faci orice"*. A consemnat Mirela Sandu

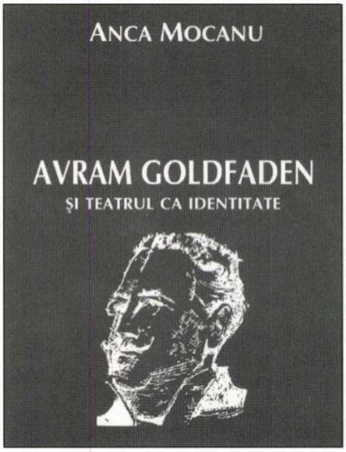
- 64 **PORTRET**
  - 64 *„Ce aş fi fost eu fără teatru?"* de Ştefan Oprea (Actorul Petru Ciubotaru)
  - 67 *„Am zărit lumină-n teatru". Era Petru Ciubotaru...* de Călin Ciobotari (*Tinereţe fără bătrâneţe şi teatru fără de moarte*, un recital de şi cu Petru Ciubotaru – Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi)

- 70 **SEMNAL**
  - 70 *Viaţa oamenilor se numără în ani, a clădirilor – în sufletele pe care le bucură!* de Daria Dimiu (Teatrul Evreiesc de Stat, Bucureşti)

- 72 **SPECTACOLE**
  - 72 *Câtă simplitate atâta artă* de Mircea Morariu (*Hamlet* de William Shakespeare – Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe)
  - 77 *Drumul la gard* de Nicolae Prelipceanu (*Păi... despre ce vorbim noi aici, domnule?* Adaptare de Cătălin Ştefănescu după romanul *Moromeţii* de Marin Preda – Teatrul „Act", Bucureşti)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

VERA MOLEA
UN REGIZOR UITAT
S.L.
AUREL ION MAICAN



ION CAZABAN
Dan Nemţeanu
şi
viziunea sa scenografică

78 *Deşteptăciunea la români* de Adrian Mihalache (*Păi… despre ce vorbim noi aici, domnule?* Adaptare de Cătălin Ştefănescu după romanul *Moromeţii* de Marin Preda – Teatrul „Act“, București)

79 *Cu astea de-ale noastre...* de Nicolae Havriliuc (*Păi… despre ce vorbim noi aici, domnule?* Adaptare de Cătălin Ştefănescu după romanul *Moromeţii* de Marin Preda – Teatrul „Act“, București)

84 *O piesă despre azi la „Odeon“, mai ieri* de Nicolae Prelipceanu (*Poveste despre tatăl meu* de Radu F. Alexandru – Teatrul „Odeon“, Bucureşti)

86 *Vesele cruzimi la teatru* de Nicolae Prelipceanu (*Contra democraţiei* de Esteve Soler – Teatrul „Odeon“, București)

89 *Teatrul ca o terapie de şoc* de Nicolae Havriliuc (*Contra democraţiei* de Esteve Soler – Teatrul „Odeon“, București)

94 *De la cadre la resurse umane, alte măşti, aceeaşi piesă* de Nicolae Prelipceanu (*Cont(r)acte* de Mike Bartlett – Teatrul „Act“, Bucureşti)

95 *Eterna impostură* de Adrian Mihalache (*Tartuffe* sau *Impostorul* de Molière – Teatrul „Metropolis“ din Bucureşti)

97 *O sărbătoare* de Mircea Morariu (*Cabaret* de Joe Masteroff, după piesa *I am a Camera* de John van Druten şi povestiri de Christopher Isherwood – Teatrul German de Stat din Timişoara

102 *Concentrare* de Mircea Morariu (*Cer şi Pământ.* Scenariu dramatic bazat pe poemul *Paradisul pierdut* al lui John Milton – Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely“ din Timişoara)

105 *Cometa speranţelor înecate* de Ion Cazaban (*Cometa* de Justine del Corte – Teatrul „Regina Maria“ din Oradea)

109 *O readaptare* de Mircea Morariu (*Cometa* de Justine del Corte Teatrul „Regina Maria“ din Oradea)

112 *Zilele fericite nu pot fi trase la şapirograf* de Elisabeta Pop (*Cometa* de Justine del Corte – Teatrul „Regina Maria“ din Oradea)

118 *Godot... mult aşteptatul...* de Elisabeta Pop (*Aşteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett – Teatrul „Szigligeti“ din Oradea)

123 *Un discurs paradoxal despre nefericire şi izbăvire* de Ion Parhon (*Suflet românesc.* Scenariu, regie şi interpretaree: Dan Puric – Compania „Passepartout“, București)

126 *Lampadarul din stufăriş sau Un caz de monotonie* de Crenguţa Manea (*Hoţi* de Dea Loher – Teatrul Naţional „I.L. Caragiale“, Bucureşti)

129 *Un exerciţiu* de Mircea Morariu (*Cum vă place* de William Shakespeare – Teatrul Naţional „Lucian BLaga“ din Cluj-Napoca)

132 *O revalidare* de Mircea Morariu (*Iona* de Marin Sorescu – Teatrul „Sala Mică“ din Cluj-Napoca, în colaborare cu Salina Turda)

134 *O comedie-carnaval* de Mircea Morariu (*Leda, comedie-carnaval* de Miroslav Krleža – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca)

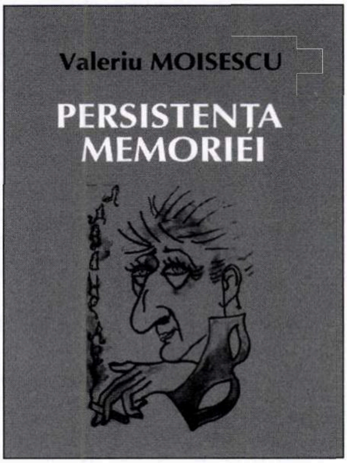
138 *Spectacolul unei generaţii* de Călin Ciobotari (*Dreaming Romania.* Dramaturgia şi regia: Mihai Pintilei şi Radu Horghidan – „Teatru Fix“ din Iaşi)

141 *Lecţia de actorie…* de Călin Ciobotari (*Variaţiuni enigmatice* de Eric-Emmanuel Schmitt – Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“din Iaşi)

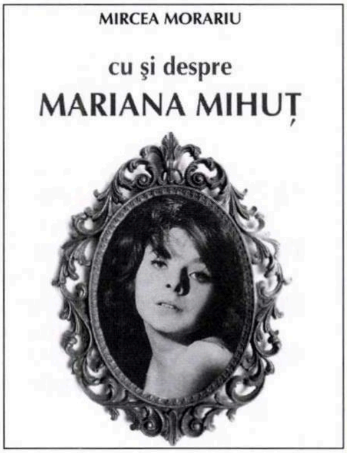
144 *Mereu o poveste de Crăciun* de Crenguţa Manea (*Fetiţa cu chibrituri*, după Hans Christian Andersen – Teatrului German de Stat din Timişoara)

145 *Se îngroaşă gluma!* de Oana Medrea (*D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale – Teatrul Mic)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“

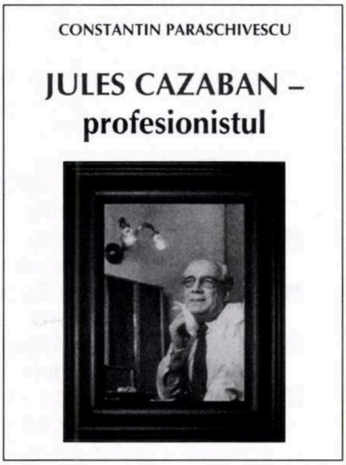

Valeriu MOISESCU

PERSISTENŢA MEMORIEI


MIRCEA MORARIU

cu şi despre

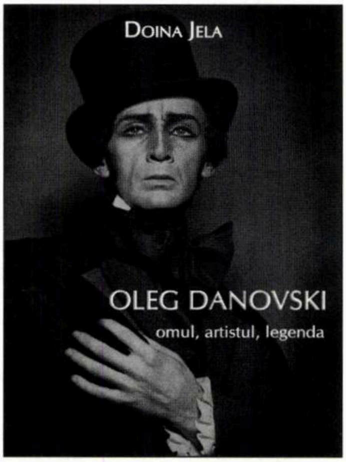
MARIANA MIHUŢ

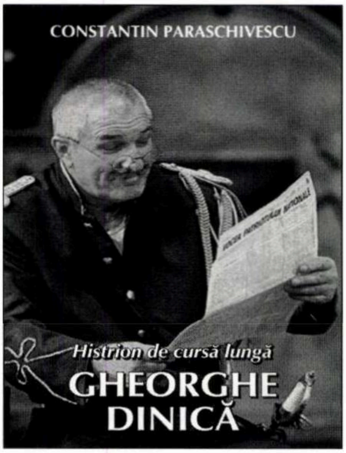

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

JULES CAZABAN – profesionistul

148 *În câte feluri poate fi pierdut pariul cu viaţa?* de Constantin Paiu (*Loser* de Mircea Radu Iacoban – Teatrul „Tudor Vianu", Giurgiu)
150 *Aurita cale de mijloc* de Călin Ciobotari (*Cum am devenit stupid*, dramatizare după Martin Page de Irina Popescu Boieru – Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi, Sala „Uzină")
153 *Nebunul nostru de la Ateneu* de Călin Ciobotari (*Jurnalul unui nebun*, adaptare de Ion Sapdaru după Gogol – Ateneul „Tătăraşi" din Iaşi)
154 *Avatarii Golgotei* de Doru Mareş (*Panica* de Mika Myllyaho – Teatrul „Nottara", Bucureşti)
157 *Ciudaţii de la Comedie* de Daria Dimiu (*Trei ciudaţi*, după Yasmina Reza – Teatrul de Comedie, Sala „Radu Beligan")
159 *Viziune economicoasă* de Mircea Morariu (*Maitreyi*, scenariu de Oltiţa Cîntec şi Adrian Roman, după romanul omonim al lui Mircea Eliade – Teatrul Municipal din Baia Mare
161 *Adevăr sau provocare?* de Daria Dimiu (*Alice în Ţara minunilor* după Lewis Carroll – Teatrul Municipal, Baia Mare)
164 *Clar ca o teoremă, uman ca o poezie* de Mircea Morariu (*Martiri* de Marius von Mayenburg – Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Liviu Rebreanu")
167 *Chef de joacă* de Mircea Morariu (*Castingul Dracului.* Un spectacol de Radu Afrim – Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Tompa Miklós")
169 *Un spectacol inconfortabil* de Carmen Mihalache (*Călin (povestea modernă).* Dramaturgia de Hannah Wolf şi Horia Suru – Teatrul Municipal „Bacovia" din Bacău)
172 *Textul învinge* de Mircea Morariu (*Tache, Ianke şi Cadâr* de Victor Ion Popa – Teatrul de Nord din Satu Mare)
174 *O viziune estetizantă* de Carmen Mihalache (*Hippolytos*, după Euripide – Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ)
177 *Stele ... din Bârlad* de Irina Zlotea (*Stele pe cerul dimineţii* de Aleksandr Galin – Teatrul „V. I. Popa" din Bârlad)
180 *Zelda* de Nicolae Prelipceanu (*Zelda/The last flapper)* de William Luce – Teatrul Foarte Mic, Bucureşti)
182 *Ascensiunea şi declinul Zeldei Fitzgerald* de Oana Medrea (*Zelda/The last flapper)* de William Luce – Teatrul Foarte Mic, Bucureşti)
184 *Quartet cu aşi de cursă lungă* de Natalia Stancu (*Quartet* de Ronald Harwood – „CreArt", „Teatrelli", Bucureşti)
187 *Leonce şi... Valerio* de Oana Medrea (*Leonce şi Lena* de Georg Büchner – Teatrul „Maria Filotti" din Brăila)
190 *Noaptea se numără bobocii?* de Nicolae Prelipceanu (*Dumnezeu iubeşte* de Zlata Demina – Teatrul „Bulandra", „Laboratorul de noapte")
192 *Iubirea e un lucru foarte mare* de Mircea Morariu (*Flori, fete, filme sau băieţi* de Cornel Mimi Brănescu – Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad)
194 *„Ca băieţii"* de Irina Zlotea (*Testosteron* de Andrzej Saramonowicz – Godot Cafe-Teatru)
196 *Show must go on!* de Daria Dimiu (*Shakespeare in love* după 24 de sonete ale lui Shakespeare – Teatrul de sufragerie, Bucureşti)
199 *Să fie doar jocul întâmplării?* de Nicolae Havriliuc (*Bartender Blues* după Mihai Ignat – Godot Café Teatru)
201 *Kajtus, vrăjitorul de la „Luceafărul"* de Călin Ciobotari (*Kajtus, vrăjitorul.* Dramatizare de Konrad Dworakowski, după Janusz Korczak – Teatrul pentru Copii şi Tineret „Luceafărul" din Iaşi)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





ION CAZABAN
DAN JITIANU
şi
bucuria comunicării
HOMO UNIVERSALIS

- 203 *Despre motani şi oameni*... de Călin Ciobotari (*Motanul încălţat*, dramatizare de Constantin Brehnescu, după Charles Perrault – Teatrul pentru Copii şi Tineret „Luceafărul“ din Iaşi)
- 206 *Un public mic cu inimă mare* de Daria Dimiu (*Cui i-e frică de Bau-Bau*. Scenariul, ilustraţia muzicală, light design şi regia: Ivica Šimić – Teatrul „Ţăndărică“)
- 209 **Spectacole-lectură**
  - 209 *Faceţi cunoştinţă cu Marilia Samper* de Irina Zlotea (*Umbre*, Teatrul Odeon)
  - 214 *„Noi ne vedem istoria ca pe un fel de spectacol în evoluţia căruia nu putem interveni“* de Daria Dimiu („Spectacolul începe cu o lectură“ – proiect al Teatrului „Nottara“)
- 217 **Discuţii despre spectacole**
  - 217 *De la film la teatru, de la document la documentar* de Oana Medrea (Festivalul de film documentar dedicat drepturilor omului „One World Romania“)

220 OPERĂ
- 220 *A very good story. „Rigoletto“, 1920's style* de Cătălin Sava (*„Rigoletto“* de Giuseppe Verdi. Libretul: Francesco Maria Piave – Opera Naţională Bucureşti)

227 NOI ÎN LUME
- 227 *Fatalitatea globalizării* de Adrian Mihalache (*Pulvérisés* de Alexandra Badea – Théâtre de la Commune, Aubervilliers, Franţa)
- 229 *Antichitate la zi* de Elisabeta Pop (*Antigona* de Sofocle, regia Anca Bradu – Teatrul „Csokonai“ din Debreţin, Ungaria)

235 DIN LUME
- 235 *„Jedermann“ în Domul din Berlin* de Doina Papp
- 237 *Cronica unei sinucideri* de Irina Wolf (*Wunschloses Unglück*. După tematici din nuvela lui Peter Handke – Burgtheater Wien, Kasino am Schwarzenbergplatz)
- 239 *„Afacerea Burgtheater“: sistemul kafkian din culise* de Irina Wolf
- 242 *Franţa culturală, mereu sub presiunea politicului* de Zomir Dimovici
- 244 *Sărutul – o formă de violare a demnităţii umane?* de Irina Wolf (*Still Life/2013*. O producţie ricci/forte realizată cu sprijinul Teatro di Roma – Teatro „Palamostre“ din Udine)
- 248 *Elogiul tenacităţii – Elgin and Winter Garden Theatre la 100 de ani* de Adina Bardaş, Toronto, Canada
- 253 *Graniţele fluide ale singurătăţilor* de Adina Bardaş (Festivalul „Spotlight on Israeli Culture“, Toronto, 2014)

256 TELEVIZIUNE
- 256 *O docu-ficţiune* de Mircea Morariu (*Zi că-ţi place* de Valentin Nicolau – Televiziunea Română, Casa de producţie)
- 258 *O filă din procesul comunismului* de Mircea Morariu (*Quartet* de Spiró György – Televiziunea Română, Casa de producţie)
- 259 *Televiziunea Română şi istoriile sale* de Mircea Morariu (Alexandru Matei – *O tribună captivantă. Televiziune, ideologie, societate în România socialistă (1965–1983)*. Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2013.)

262 RADIO
- 262 *Pe urmele aceluiaşi an radiofonic* de Constantin Paraschivescu (Retrospectivă spectacole radio, 2013)

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 5–6 / 2014

Tel.: 021 326 17 76
0722 455 954

Piaţa Alba Iulia nr. 1,
bl. H1, sc. 5, ap. 135,
sector 3, cod poştal 031103,
Bucureşti

teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro
www.teatrul-azi.ro

Redactor-şef: **FLORICA ICHIM**

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Daria DIMIU
Anca MOCANU
Liana ORNEA
Roxana BUŞU

ISSN 1220-4676

265 CARTEA DE TEATRU

265 *Alice Voinescu – un destin exemplar* de Mircea Morariu (Alice Voinescu – *Jurnal.* Ediţie îngrijită, evocare, tabel bio-bibliografic şi note de Maria Ana Murnu. Prefaţă de Alexandru Paleologu. Editura Polirom, Iaşi, 2013)

268 *O platformă de dezbatere* de Mircea Morariu (Konstantin Sergheevici Stanislavski – *Munca actorului cu sine însuşi,* vol. 1, *Munca actorului cu sine însuşi în procesul de trăire. Jurnalul unui elev.* Traducerea din limba rusă: Raluca Rădulescu. Prefaţa: Yuryi Kordonski. Editura Nemira, Bucureşti, 2013)

270 *Pe acelaşi fotoliu cu un zeu al discernământului* de Constantin Paraschivescu (Dinu Kivu – *Rezistenţa prin Teatru*, vol. III/2012; vol. IV/2013. Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" şi revista *Teatrul azi*, Editura Muzicală, Bucureşti)

274 *Bernhard, o provocare pentru traducător* de Daria Dimiu (Thomas Bernhard: *Immanuel Kant.* Traducere şi postfaţă de Eleonora Ringler Pascu; prefaţă de Daniela Magiaru. Editura DIAcritic Brumar – Colecţia ATOZ, Timişoara, 2014)

276 *Teatrul ca antibiotic* de Mircea Morariu (*Teatrul Companiei Societas Raffaello Sanzio* – Teatrul Naţional, Timişoara, 2013)

277 *Teatru bilingv* de Oltiţa Cîntec (Denise Emorine – *Théâtre/ Teatru.* Ediţie bilingvă, Editura „Ars Longa", Iaşi, 2013)

279 *Mărturisitor al minunii* de Crenguţa Manea (*Márti Sipos de vorbă cu András Visky – Cel ce vede glasul*, Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" şi revista *Teatrul azi* (supliment), prin Editura Cheiron)

281 *O istorie cu suflet despre teatrul de păpuşi* de Raluca Tulbure (Toma Hogea – *Despre arta păpuşarilor români. Dialoguri cu maeştrii scenei*, Editura Sedcom Libris, Iaşi, 2012)

283 *„Golem" de Alexander Hausvater* de Ştefan Oprea (Alexander Hausvater – *Golem, 3 piese de teatru.* Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2013)

286 *Vizualizări în dramaticul ascuns* de Nicolae Havriliuc (Octavian Saiu – *Teatrul e vis*, Editura Paideia, Bucureşti, 2013)

289 Înaltă fidelitate de Titus Vâjeu (Andrei Strihan – *The Same Play, Different Mask,* vol III, Universitatea din Tel Aviv)

292 INFO UNITER

297 Teatrul „C.I. Nottara", Bucureşti

Coperta I: **MÁTRAY László** în rolul titular din *Hamlet* de William Shakespeare, regia Bocsárdi László, Teatrul „Tamási Áron", Sfântu Gheorghe. Foto: Barabas Zsolt
Coperta IV: Regizorul **Aureliu MANEA**, la timpul visurilor.

Revistă editată
de
Fundaţia Culturală
„Camil Petrescu"
în parteneriat cu
Uniunea Teatrală
din România
UNITER

Machetare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR
Vizual Graph

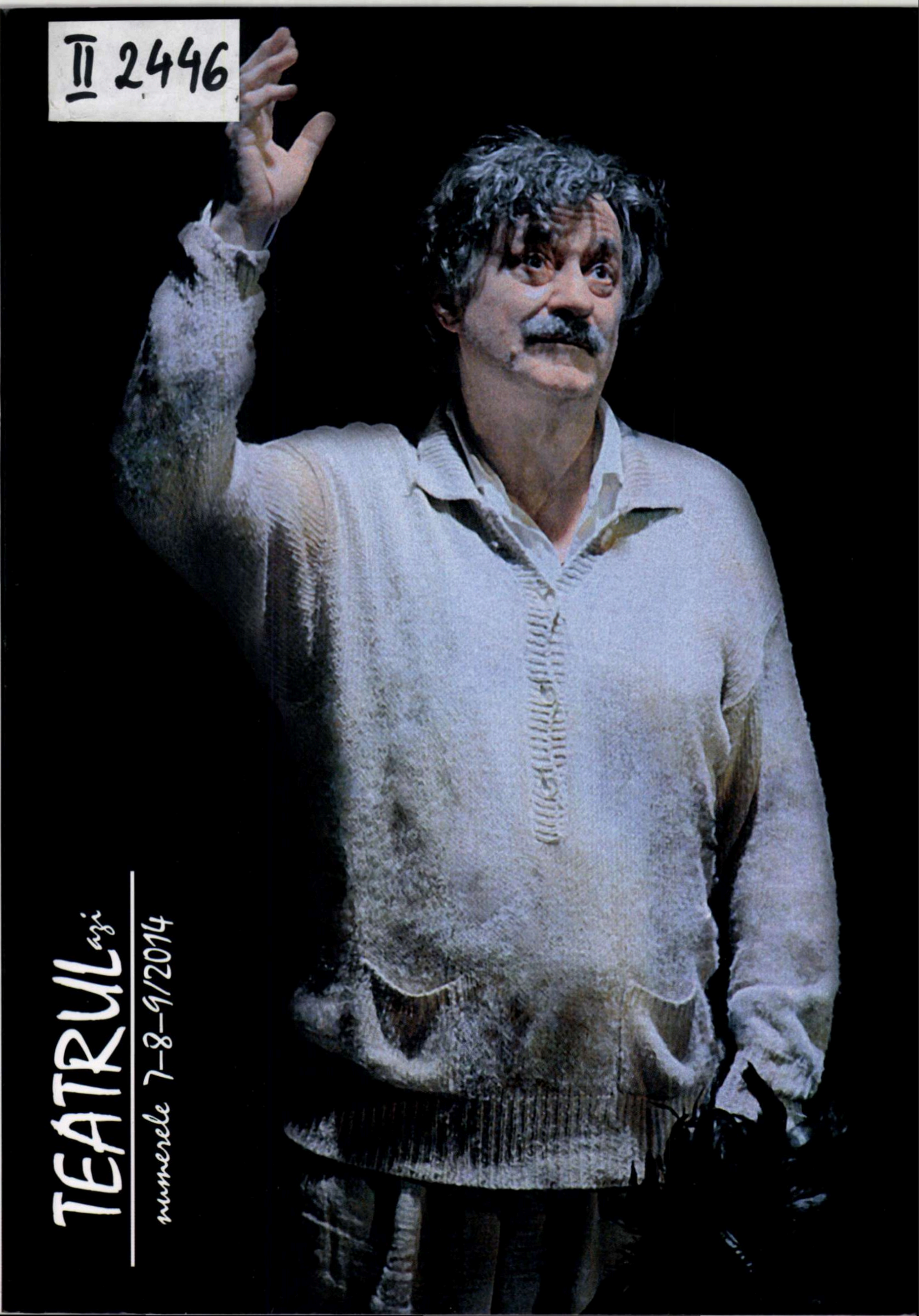
Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

II 2446

TEATRULazi • numerele 7-8-9/2014

TEATRULazi

numerele 7-8-9/2014



TEATRUL azi

numerele 7-8-9/2014

ANNA KARENINA

teatrul
național
mihai eminescu
timișoara

FOCUS TNTm 2014/2015

MARIA DE BUENOS AIRES

www.tntimisoara.com

IOV

FOCUS TNTm 2014/2015

DISNEY: **FRUMOASA ȘI BESTIA**

www.tntimisoara.com

A FOST ODATĂ LA TIMIȘOARA

teatrul
național
mihai eminescu
timișoara

FOCUS TNTm 2014/2015

EUROPEAN THEATRE CONVENTION

FESTIVAL ART OF AGEING

www.tntimisoara.com

BILLY MINCINOSUL

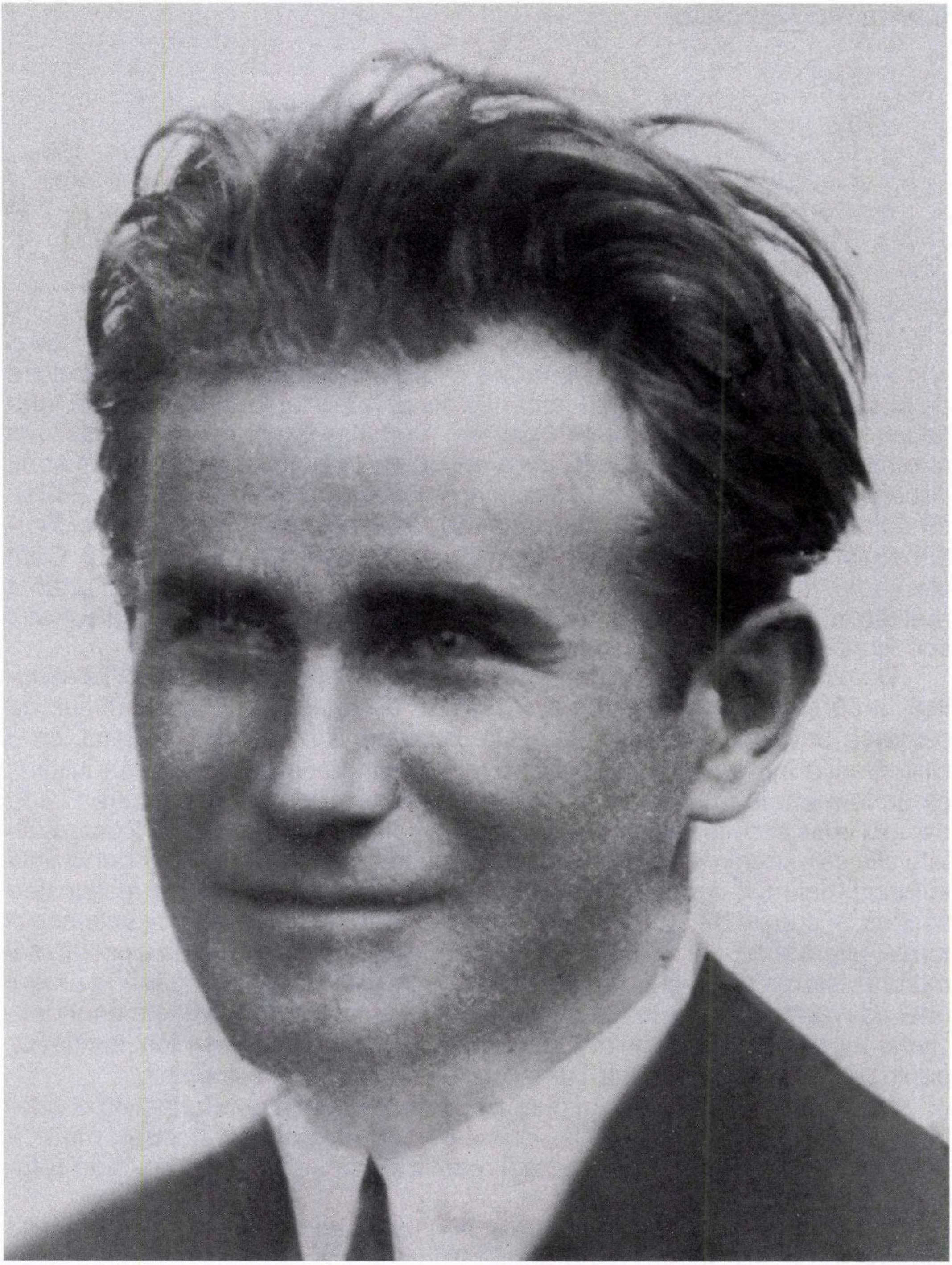
SALATĂ CU LEUȘTEAN

FOCUS TNTm 2014/2015

PAGANINI NU MAI LOCUIEȘTE AICI

www.tntimisoara.com

PROMETEU ÎNLĂNȚUIT



ANUL „CAMIL PETRESCU"

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ
P
907. 201

Camil PETRESCU

Românii e deştepţi
Încercare fenomenologică despre conştiinţa românească

Câteva precizări

Nimeni nu se îndoieşte că există un sentiment naţional românesc, de o sonoră expresivitate, foarte iubitor de pitoresc băştinaş de cele mai adese ori şi care e foarte mult folosit în cărţile de citire, în tablourile murale şi înălţat cu prestigiu în anecdotele piperate. Socotim totuşi că problema unei autentice conştiinţe româneşti nu e implicată în acest sentiment naţional, deoarece o conştiinţă este în esenţa ei o existenţă fenomenologică, alcătuită adică din semnificaţii, şi că numai analiza acestei dimensiuni şi a coordonatelor ei ne poate îndritui la o concluzie într-un sens sau într-altul. Câtă vreme nu vom face acest examen şi nu vom pipăi organizarea structurală a realităţilor, vom rămâne într-un soi de diletantism, pe care ne îngăduim să-l socotim prea adeseori periculos.

De altfel, medicina contemporană şi-a apropiat o nouă metodă terapeutică, a cărei eficacitate e tocmai în funcţie de analiza subconştientului, de căutarea unui punct patogen, care se transformă perturbând sufletul, ca o cifră greşită într-un calcul complicat, multiplicându-se adică eroarea iniţială, ca un ferment într-un mediu favorabil. Găsirea răului refulat, aducerea lui în câmpul critic al conştiinţei, considerarea lui calmă şi lucidă, par să fi dat rezultate clinice extrem de apreciate. Nimic nu întăreşte moralul şi deci nervii unui suferind mai mult decât o pricepută cercetare a falsului iniţial, cu malignitate ascuns, şi curajul de a-l gândi. Mai ales insinuându-se în ascunzişurile structurale, alterate de ipocrizie şi falsă pudoare, terapeutica modernă a salvat mai multe existenţe chinuite, mistuite, pradă neliniştilor nedefinite, până în pragul unei adevărate panici interioare. Uneori, numai simpla constatare a unor deficienţe morale şi aducerea lor în câmpul conştiinţei actuale au fost suficiente pentru eliminarea lor şi pentru ameliorarea complexului psihologic.

Noi credem că tot ce e, în planul sufletesc, valabil pentru individ e valabil şi pentru un neam întreg. Că anume psihoze sociale cer aceeaşi metodă şi tehnică, cu perspectiva aceloraşi rezultate, ca şi acele debandade refulate individuale.

Credem că mulţi vor preţui, ca şi noi, utilitatea unei analize a sufletului românesc de azi, acum, când suntem chinuiţi de emoţiile unei endemice ameninţări de catastrofă naţională.

Dacă partizanii metodelor istoriciste nu văd utilitatea unui astfel de examen, este din pricină că, declarându-se mulţumiţi cu realizările trecute şi chiar cu cele actuale, ei nu văd desigur niciun pericol pentru viitor, cu condiţia continuării trecutului. Încrezător într-un destin transcendent, care-şi realizează planurile sale, indiferent de sforţările, bucuriile şi temerile noastre, abandonaţi unei voinţe ezoterice şi îndurătoare, care a trecut neamul românesc prin toate marile încercări de până acum, în afară de o adeziune sentimentală şi în totul supusă, ei nu mai văd necesitatea niciunei astfel de colaborări temporale. Poate că ar fi de remarcat că mulţi dintre conaţionalii noştri se mulţumesc şi cu mai puţin chiar – cu un soi de fatalitate mai profană, ceva din religia jucătorului de cărţi –, şi declară orice dorinţe de îndreptare şi orientare de prisos: „Românii are noroc."

Noi credem însă într-o conştiinţă fenomenologică şi empiric creatoare; de aceea, socotim că orice examen al faptelor (căci, printr-o operaţie inversă metodei, *trecem în paranteză* acum însăşi fenomenologia pură) e de netăgăduit folos. Bănuim chiar că destul de precara stare a Statului românesc de azi e datorată tocmai incapacităţii de examen esenţial al faptelor, decursă dintr-o inaptitudine aproape caracteristic naţională de a descoperi semnificaţii; căci toate examenele pe care le facem realităţilor româneşti sunt sau de naiv psihologism empiric, sau de un ştienţificism care, în faza actuală a posibilităţilor ştiinţifice, apare destul de specios şi cel mai adeseori ridicul în rezultate. E, de altfel, caracteristic popoarelor (ca şi indivizilor, de altfel) acest dualism de psihologism empiric, paralel cu un ştienţificism pretenţios şi bluffist, care duce la acele redutabile forme fără fond.

Tot ceea ce s-a introdus aici, în ultimul timp, pentru organizarea Statului, a fost în numele ştiinţei. După o epocă de iniţiere structurală, de frumoasă origine paşoptistă, a urmat o împlastronare ştiinţifică. Avem universităţi savante, institute tehnice, oameni de ştiinţă celebri. Pe lângă fiecare departament, comisii şi oficii de studii. Rezolvăm toate problemele esenţiale ale culturii în foiletonul de gazetă şi dăm îndrumări în reviste de strictă specialitate, în care se citează erudit şi competent. Am „raţionalizat" munca şi am făcut un institut pentru îndrumarea muncii intelectuale. Luând înaintea tehnocraţiei americane, am dat pur şi simplu cel dintâi „guvern de tehnicieni" în civilizaţia universală, făcând loc în sânul lui, bineînţeles, în acelaşi timp şi curentului „bunelor şi înţeleptelor obiceiuri ale pământului, datinei, simplicităţii patriarhale", propunând soluţii care aduceau cu o retragere în munţi economică, „aşa cum făceau, cuminte, vitejii noştri strămoşi" dinaintea primejdiei.

E de prisos să spunem că aici nu ne interesează cât de puţin conştiinţa istorică pe care o credem, fie-ne îngăduit s-o spunem, inoperantă pentru viitorul Statului românesc; că, dimpotrivă, singură o conştiinţă fenomenologică ar putea alcătui baza acestei organizaţii, care ne interesează deopotrivă pe toţi românii, de orice nuanţă. Pentru că vrem să facem de la început toate precizările, socotim deci convenabil să arătăm că lăsăm deoparte conştiinţa psihologică a românului şi tot materialul ei (pe seama specialiştilor), ca şi cea etnică (pe seama prea numeroşilor muzeografi şi etnografi). Prin urmare, metoda noastră este clară: nu vom urmări, în cursul istoriei, datele din care să deducem existenţa unei conştiinţe istorice româneşti şi nici nu vom face o colecţie de acte sufleteşti de la toţi românii, ca să facem o medie şi să deducem o caracteristică: e un procedeu pur empiric, iluzoriu.

Niciodată nu se va realiza această cercetare nelimitată şi sunt toate posibilităţile ca, dacă, totuşi, s-ar putea împlini, ea n-ar avea vreo semnificaţie. Muzeele şi colecţiile, care măgulesc atât de mult naţionalismul cotidian, vor rămâne pururi literă moartă, fără nicio influenţă asupra realizării unei conştiinţe naţionale, oricât s-ar crede contrariul. E un procedeu periferic conştiinţei autentice.

Chiar dacă, prin absurd, am crede într-un astfel de procedeu empiric, este neînţelept să aşteptăm pe de altă parte realizarea datelor lui.

Tocmai aici stau nenumăratele avantaje ale metodei fenomenologice. Ea nu are nevoie de totalitatea faptelor, ca să realizeze un conţinut. Ca să deduci esenţa tragediei (se dă adesea pildă, în scrierile doctrinei) nu e necesar să analizezi toate tragediile şi să extragi o medie caracteristică. Supui analizei o singură tragedie şi, printr-o intuiţie esenţială, care e un dar anume, poţi să afli ce e în sine o tragedie.

Nu e nevoie, deci, decât de descoperit, intuitiv, faptele semnificative, de dedus din ele aceste semnificaţii. S-a spus că această metodă nu comportă argumentare. Şi e de la sine înţeles, de vreme ce rezultatul este o instituţie care se vrea doar descrisă efectiv. Nici nu se poate replica prin obiecţii. Ea apelează tot la intuiţia cititorului şi raportul care se stabileşte este un consens sau o dezaprobare pur şi simplu.

În realitate, noi credem – fără să ştim dacă nu cumva am suferi dezaprobarea câtorva ortodocşi ai metodei – că e vorba, mai curând decât despre o intuiţie, care ni se pare oarecum ezoterică, de o analiză, care ar duce la *contradicţii în esenţă*; care, fireşte, nu porneşte de la adevăruri dogmatice, ci de la identitate.

Încheind aceste note preliminarii, precizăm, deci, încă o dată că nu vom face un examen general al tuturor faptelor, ci vom porni, dacă ne e îngăduit termenul, de la cazuri cărora le vom căuta semnificaţia. Prin urmare, citatele noastre nu vor epuiza faptele, ci le vor selecţiona în vederea organizării acelui examen de conştiinţă la care vrem să-i îndemnăm pe compatrioţii noştri.

Prin lipsa unei argumentări ştiinţifice, prin importanţa intuiţiei, metoda fenomenologică e, într-anume sens, o metodă literară. E ceea ce justifică şi permisiunea pe care ne-o luăm. De altfel, deşi contactul nostru cu fenomenologia însăşi e ulterior, fapt e că încă de la începutul încercărilor noastre în artă am pus accentul principal nu pe originalitate, ci pe autenticitate, adică pe ceea ce am denumit, chiar de pe atunci, *substanţă*; termen, care, pentru noi, după cum uşor se poate amănunţi, înseamnă complex de semnificaţii.

Ne cerem, de asemenea, îngăduinţa de la cititorii prea riguroşi, având în vedere scopul pe care ni-l propunem, să folosim, pe viitor, o terminologie desigur mult mai puţin exactă, dar mai apropiată de ordinea scrisului de toate zilele; pentru că, încă o dată, ceea ce vizăm stă, deopotrivă, sub semnul eticului, ca şi al îndatoririlor naţionale.

ANIVERSARE – 120 de ani de la naştere

Daria DIMIU

CAMIL

Fiece om e un caleidoscop, mai complex sau mai rudimentar, şi e imposibil a vorbi decent despre el fără a-i şti toate componentele – măcar la nivel enumerativ. Deopotrivă adulat şi contestat, atât în viaţă cât şi după, Camil Petrescu a lăsat o moştenire literară covârşitoare. Chiar viaţa lui, ţesută din izbânzi şi înfrângeri, e insuficient cunoscută.

Cu ***Colocviul Naţional „Camil Petrescu“*** – desfăşurat în Sala Media a Teatrului Naţional din Bucureşti, sub egida Uniunii Scriitorilor din România şi în parteneriat cu Centrul de Cercetare şi Creaţie Teatrală „Ion Sava“ al Teatrului Naţional „I. L. Caragiale“ şi cu Muzeul Naţional al Literaturii Române – a culminat periplul prin ţară (Cluj, Timişoara şi Bucureşti), organizat de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu“ şi revista *Teatrul azi*, dedicat împlinirii a 120 de ani[1] de la naşterea lui Camil Petrescu. Acţiunea a avut loc în 23 aprilie 2014, când – fericită suprapunere, pentru o personalitate atât de complexă a culturii! – se sărbătoreau 450 de ani de la naşterea lui Shakespeare, Ziua Internaţională a Cărţii şi a Drepturilor de Autor şi Ziua Bibliotecarului. Expoziţia foto-documentară *Camil Petrescu – 120*, concepută de Ofelia Creţia şi cu generozitate oferită de Muzeul Naţional al Literaturii Române, va mai putea fi o vreme vizitată, în foaierul Sălii Media al TNB şi la sediul MNLR.

Publicul a fost întâmpinat de piesele muzicale compuse de acad. Cornel Ţăranu pe versuri de Camil Petrescu. Cătălina Buzoianu (regizoarea apreciatului spectacol *Patul lui Procust*), actorii Marin Moraru, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuţ, Mircea Albulescu şi Rodica Negrea – iluştri interpreţi ai personajelor camilpetresciene pe scenă, pe ecran şi la microfon –, critici de teatru şi mulţi tineri (apropiaţi teatrului şi literelor) au înţesat sala. În rândul întâi, nora scriitorului, Roxana Petrescu – tot de descendenţă literară (nepoata lui Emil Gârleanu). Preşedintele Uniunii Scriitorilor, cel care fixase de fapt data sărbătoririi, nu a mai putut fi prezent. Un alt ilustru absent a fost criticul de reputaţie internaţională George Banu, a cărui intervenţie filmată nu a mai putut fi proiectată, din păcate, din cauza orelor înaintate.

Trei impresionante sunete prelungi de gong cu tonalităţi joase marchează începutul. Ele amintesc că este vorba de un om de teatru – dramaturg, teoretician, în 1939 chiar director al Teatrului Naţional din Bucureşti (când a iniţiat şi un cerc de regie experimentală). Din creaţia camilpetresciană au citit versuri

---

[1] Cu această ocazie, *România literară*, *Observator cultural*, *Viaţa românească*, *Apostrof* şi *Orizont* au reluat, în primele luni ale anului 2014, texte din publicistica autorului (unele neadunate încă în volum), iar Televiziunea publică şi Societatea Română de Radiodifuziune s-au raliat acestui ambiţios şi binevenit proiect de aducere-aminte şi (re)aducere în lumină, programând pe micul ecran, respectiv pe unde, spectacole după dramaturgia camilpetresciană.

Ioana PÂRVULESCU

Foto: Florin Biolan

Bujor T. RÂPEANU, Natalia STANCU, Camil PETRESCU jr., Florica ICHIM, Cornel UNGUREANU, Ioana PÂRVULESCU

Foto: Florin Biolan

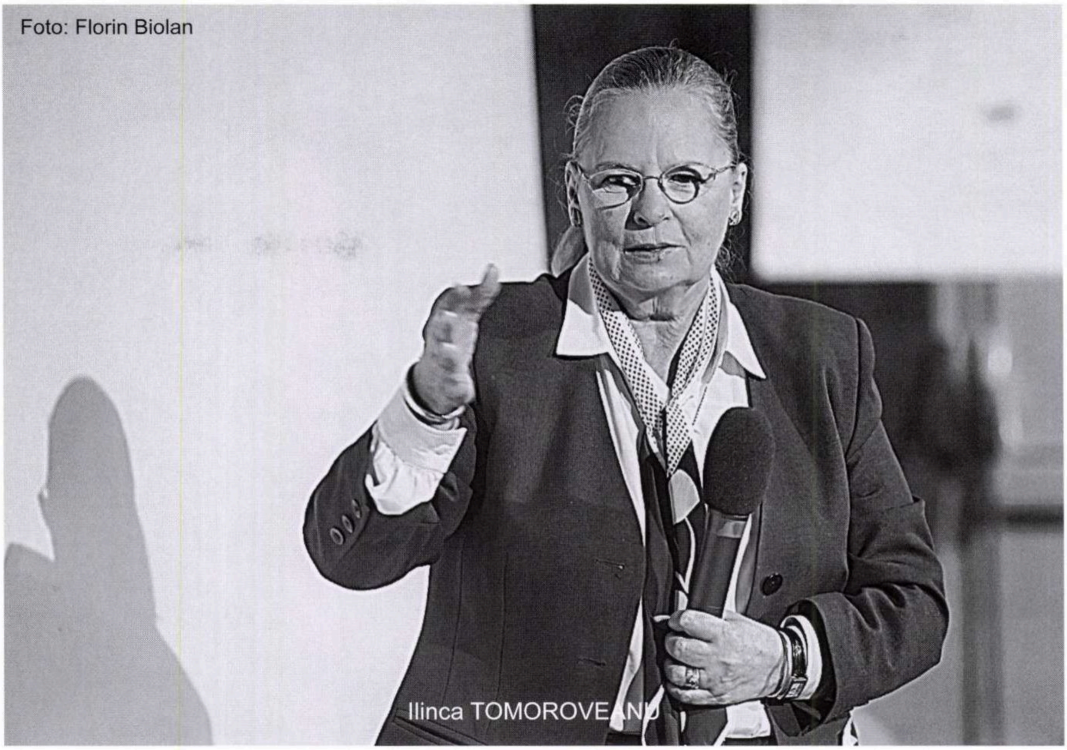


Foto: Florin Biolan

Ilinca TOMOROVEANU

Foto: Florin Biolan

Marius STĂNESCU și Marin MORARU

Foto: Florin Biolan

Foto: Florin Biolan

actorii Emilia Bebu şi Vlad Logigan, din dramaturgie Şerban Cellea a dat glas unui fragment din *Danton*, iar Marius Stănescu şi Ilinca Tomoroveanu au interpretat scena dintre Gelu Ruscanu şi mătuşa sa.

Vocea cultivată şi catifelată a autorului a răsunat în încheierea acţiunii, citind un fragment din romanul *Un om între oameni*.

Cu această ocazie s-au lansat colecţia completă în ediţie anastatică a publicaţiei interbelice *Cetatea literară* şi volumul bipolar conţinând piesa *Caragiale în vremea lui* de Camil Petrescu, respectiv *Procesul „tovarăşului Camil"* – document scos la lumină de Ion Vartic.

Vorbitorii au evocat cu căldură o varietate de faţete ale scriitorului omagiat.

Studiul atent şi profund al Nataliei Stancu e axat pe disecarea unei replici semnificative şi purtătoare de ecouri din creaţia scriitorului. În interogaţia „Poate fi viaţa unui om parodia unei cărţi?" se regăsesc atât convingeri intime ale omului Camil (care în unele momente numeşte biblioteca „geniul meu rău"), dar şi germeni ai unor teorii personale. El a crezut în superioritatea spiritului, respingea literatura poliţistă (pe care o considera un soi de rebus!), dar şi expresionismul, nu-l agrea pe Pirandello şi avea rezerve faţă de Joyce. Persoana care arbora o acută indiferenţă la originalitate – teoretizată de nenumărate ori – nu a obosit să atace în studii şi articole ideea de imitaţie („nu poţi imita decât ceea ce găseşti în tine"). Doar aparent paradox, referitor strict la formă, nu la fond... În limbajul matematic, drag şi familiar lui, am putea spune: CE ‹ CUM.

Ioana Pârvulescu şi-a subscris intervenţia frazei – demne, prin concizie şi îndreptăţire, a deveni *motto* – „Camil Petrescu este erou de roman în viaţă şi om normal în literatură". Ea a dat citire emoţionantelor rânduri adresate de Octavian Pană lui Gellu Pastia (august 1917), cum că prietenul lor comun Camil Petrescu ar fi pierit în luptă. Vorbitoarea a precizat că Războiul e legat de Camil dinaintea naşterii sale (1894), întrucât amintirea Războiului de Independenţă era încă foarte vie. Încercând „să calce pe urmele tatălui" (care se presupune a fi fost un ofiţer pe nume Constantin Gheorghiu, ulterior tiparul personajului Gheorghidiu), tânărul Camil – deşi pe motive medicale ar fi fost exonerat de serviciul militar – se înscrie voluntar şi cere să fie repartizat la artilerie. În zilele din care datează scrisoarea sus-menţionată a fost presupus mort – în realitate, prizonier într-un lagăr din Ungaria –, iar apoi declarat invalid de război, datorită infirmităţii auditive dobândite (de la exploziile de obuze şi şrapnele). În voluminoasa (la propriu, de vreme ce cântărea în jur de două kilograme!) carte apărută în 1929, dedicată Primului Război Mondial, Jean Norton Cru spune că literatura de război e divizată între o prezentare romantică (idealuri, fapte de vitejie etc.) şi munţii de cadavre, râurile de sânge... În peisajul literar autohton, Camil aduce un suflu nou şi literaturii de front, înfăţişând evenimentele de pe poziţiile unui combatant direct implicat şi, mai cu seamă, cu obiectivitatea omului inteligent, cuprins – nu surprins! – de vâltoarea istoriei.

Criticul literar Cornel Ungureanu a apreciat că modernitatea românească e galopantă după '20, cu specificul că, întrucât Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu Caragiale, Camil şi alţii sunt născuţi copii naturali, în opere transpare obsesia tatălui. După Unirea din 1918 şi naşterea României Mari – „naştere aproape de miracol" – se înregistrează avântul întemeierii unei literaturi naţionale.

Bujor T. Râpeanu a menţionat o faţetă mult mai puţin familiară publicului larg, şi anume relaţia celui omagiat cu cinematografia. Pasionat de lumea tehnicii şi de progresele înregistrate (poseda aparate de telefon şi radio – nu la îndemâna tuturor, în perioada interbelică), implicarea lui Camil în lumea filmului e un pas destul de firesc. Susţinător fervent al filmelor sonore (cu toate că varii cogeneraţionari susţineau că doar pelicula mută, cu farmecul inserturilor, reprezintă o modalitate cu adevărat artistică de expresie), în 1932 vizitae UFA[1], iar în 1943 a vizitat Studiourile „Cinecittà" de la Roma şi a fost preşedinte al „Cineromit"[2]; la un moment dat, era considerat un fel de selecţioner al filmelor pentru Banat, în sensul că distribuitorii îi cereau să le recomande pelicule pe care să le proiecteze în acea regiune.

Fiul cel mare al scriitorului declara într-un interviu că el rar se prezintă Camil Petrescu, pătruns fiind de încărcătura numelui: Camil Petrescu-tatăl şi-a pierdut mama la naştere, iar despre tată nu ştia cu exactitate cine e; s-a înscris singur la Liceul „Sf. Sava"; nu putea să poarte bocanci, astfel încât a străbătut războiul în pantofi.

Verişoară primară a soţiei scriitorului şi neobosită în acte culturale, Florica Ichim, iniţiatoarea şi sufletul Fundaţiei Culturale „Camil Petrescu" şi al revistei „Teatrul azi", a relatat că un editor contemporan spaniol a opinat că dacă romanul *Patul lui Procust* ar fi apărut, în 1934, într-o limbă de circulaţie internaţională, Thomas Mann ar mai fi aşteptat un pic Premiul Nobel pentru literatură... Florica Ichim a spus: „Camil Petrescu a avut mereu prieteni extraordinari şi duşmani teribili"; a declarat că există un Camil complet necunoscut; că s-au întocmit numeroase teze de doctorat, fără a se cunoaşte *Doctrina substanţei*; că s-au scris articole şi studii monografice, fără a i se fi studiat corespondenţa; şi că, în mod cert, există un Camil uitat.

Cel mai anevoios pentru un text supus obiectivităţii este surprinderea atmosferei. Cuvintele sunt serbede, iar o descriere – oricât de multă acurateţe ar presupune – nu are capacitatea de a înmănunchea, din componente eterogene, spiritul în fericite cazuri (şi acesta a fost unul!) instaurat. Sala plină, ascultarea – uneori din simplă şi cuvenită curiozitate, alteori cu o pietate împletită cu nostalgia –, cuvintele intervenienţilor, încărcate de patima şi distanţarea ştiinţifică (apanaje contrare, care, în domeniul cercetării, nu se exclud), panerele cu mere (fructul preferat al scriitorului) şi covrigi calzi (farmecului cărora aflăm că nu îi putea rezista), crâmpeiele de creaţie în lectura unor profesionişti ai scenei şi referirile la anecdotica (uneori aproape de mit) ce domneşte în jurul figurii lui Camil Petrescu au conferit actului de restituire o atmosferă caldă şi prietenească.

În goana prezentului, caracterizată de un individualism exacerbat, când fiecare, alergând după propriile ţeluri, e pradă feluritelor angoase atât de sedimentate încât nici nu le mai conştientizează, o acţiune culturală atent chibzuită şi stratificată reprezintă nu numai un plus de cunoaştere şi un binevenit prinos, dar şi un respiro.

---

[1] Universum Film AG – principalul studio cinematografic german din timpul Republicii de la Weimar şi o forţă majoră a cinematografiei mondiale; deşi a pierdut teren. După unificare, DEFA – Deutsche Film AG – îi continuă activitatea şi în prezent, o face compania germană cea mai longevivă.

[2] Societate cinematografică româno-italiană creată în 1941 de Ion Filotti și Ion Cantacuzino. A realizat: *Odesa în flăcări* (regia Carmine Gallone, scenariu de Gherardo Gherardi şi Nicolae Kiriţescu, 1943), *Escadrila albă* (regia Ion Sava, 1943). Izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial a provocat abandonarea dramei istorice despre Ştefan cel Mare, bazată pe un scenariu de Camil Petrescu, film în care Amedeo Nazzari şi Alida Valli urmau să deţină rolurile principale.

Foto: Florin Biolan

Cătălina BUZOIANU

Expoziția Muzeului Național al Literaturii Române în foaierul TNB

STALLATION DU NOUVEAU DIRECTEUR
DU THEATRE NATIONAL
Camil Petrescu
1894-1957
Camil Petrescu
Camil Petrescu
1894-1957

Foto: Florin Biolan

Natalia STANCU

Camil Petrescu între existenţă şi reperele culturii

„Poate fi viaţa unui om parodia unei cărţi?“

Mi-am luat ca punct de pornire, ca titlu şi, de fapt, ca pretext al acestor rânduri o replică din *Suflete tari*. În chip paradoxal, dar şi ca o provocare, întrebarea de mai sus apare într-o piesă care este, ea însăşi, în chip asumat, o *parafrază* – o *remodelare* cu alte semnificaţii a unor scene din *Roşu şi negru* de Stendhal. Iar dialectica intelectuală din *Suflete tari* este un caz aparte al consecvenţei manifestării spiritului critic (şi de contradicţie) ce animă întreaga creaţie a lui Camil Petrescu.

„Lucrez cu predilecţie în opoziţie cu ceva, întărâtat să opun propria mea viziune unei viziuni insuficiente, eronate ori false cu totul“ – citim în *Addenda la falsul tratat*. Este vorba, implicit, de o indiferenţă la ideea de originalitate a naraţiunii, a conflictului, a reacţiilor personajelor. Urzeala preluată, cu nodurile ei lăsate la vedere, se valorifică anume prin noul statut conferit eroilor şi actelor lor, prin bogăţia şi complexitatea infinită cu care se încarcă situaţia; adică prin acea concreteţe a determinărilor inedite observată şi elogiată şi de George Călinescu. (În paranteză fie spus, referentul polemic va fi activ şi în dramaturgia istorică – în *Danton* şi *Bălcescu*, drame ce înseriază şi comentează documente ce sunt, apoi, topite în ficţiune, conferindu-le noi tâlcuri. Şi tot în paranteză: şi în alte locuri citatele, trimiterile la pasaje literare sau la evenimente consemnate pe prima pagină a ziarelor vor alimenta inspirate „puneri în abis“.)

Revenind la *Suflete tari*: „opoziţia la ceva“ generează aici un episod ce-l calchiază pe Stendhal, dar se vrea antistendhalian. Vă reamintesc cunoscuta scenă 3 din actul al II-lea, a seducţiei intempestive a Ioanei Boiu de către obscurul bibliotecar din casa boierului Boiu Dorcani. Acea seară în care Andrei Pietraru (îndrăgostit de şase ani şi ignorat, fie şi ca simplă prezenţă, de orgolioasa aristocrată) pătrunde, la o oră înaintată, în iatacul acesteia. Rămâne ferm pe poziţie, refuzând să se retragă, în ciuda atitudinii distante, ironice şi mai ales batjocoritoare a acesteia. Ba chiar îi povesteşte că şi-a jurat să îi sărute mâna înainte de miezul nopţii, iar în caz de nereuşită să îşi zboare creierii. Acoperindu-l de ridicol, Ioana îl tratează ca pe un „biet actor al vieţii“, „actor fără leac“, acuzându-l că foloseşte cu neruşinare drept text-partitură *Roşu şi negru*. Reacţionând (ca „intrat pe drumul morţii“, „absent cu sufletul“ şi „înspăimântat de lipsa ei de suflet“), Andrei va preciza că nu cunoaşte romanul. Iar la replica Ioanei: „[...] aventura dumitale are un straşnic aer de parodie“, va răspunde: „Parodie? Poate fi viaţa unui om parodia unei cărţi?“, Camil a insistat pe absenţa reperului romanesc – eroul nu citise, aşa cum o şi afirma, acea „livre de chevet“ (carte de căpătâi – *N.red.*) a Ioanei Boiu –, pe absenţa premeditării şi pe spontaneitatea actului disperat şi nonconformist al acestui consecvent răsturnător de coduri. Autorul îşi definea distinctiv eroul ca nefiind un caracter, ci „un chinuit al revelaţiilor în conştiinţă“. Şi continua prin a arăta că acesta *nu* este un ambiţios rece, un tactician laborios, ci un exemplu de „irumpere psihică atât de clocotitoare“, „atât de neprevăzută“, încât să izbândească, în cele patruzeci de minute, acolo unde Julien Sorel avusese nevoie de luni şi poate ani de manevre calculate şi dibuiri de tot soiul.

*

Vă propun să revenim la replica „Poate fi viaţa unui om parodia unei cărţi?". Inspirată, rezonantă, uşor de memorat, aparent retorică (implicând parcă un imediat şi elementar răspuns negativ), întrebarea e mai mult decât atât. Aş spune chiar că aceasta conţine *in nuce* o sinteză a viziunii lui Camil Petrescu asupra relaţiilor dintre idealul de existenţă şi reperele culturii ori ale civilizaţiei. Aş spune, anticipând ceea ce va urma, că este o formulare emblematică pentru importanţa acordată de scriitor conceptului de autenticitate, din punct de vedere fenomenologic, dar şi în sens mai larg. O autenticitate care *exclude imitaţia*. O autenticitate ce implică o privire critică şi chiar o *despărţire de lumea cărţilor* – atâta vreme cât şi acestea pot fi surse de convenţionalizare, de artificializare a vieţii.

Să reţinem, deci, cele trei *vocabule-cheie*. Mai întâi, *viaţa* – singura creditată! Apoi: *cartea*. Şi, apoi: *parodia*, asupra ultimelor două planând suspiciunea ori chiar discreditul.

Parodia

De fapt, *imitaţie* (cum este comportamentul pe care pretinde a-l identifica Ioana Boiu). *Copie* ce trădează fără voie originalul (prin decalaje, distorsionări evidente, chiar grosolane). *Substitut* al trăirii spontane, directe. *Reproducere* – serializarea unui fenomen originar, a unui act genuin. *Repetare* a unui unicat temporal şi de emoţie umană. Mod de *contrafacere* a subiectului, dar şi al obiectului cu care se relaţionează...

„Imitaţia în sine este un nonsens. Nu poţi imita decât ceea ce găseşti în tine. Iar în tine nu găseşti decât un absolut" – citim în *Modalitatea estetică a teatrului*. (Un studiu în care este suspectat, limitat şi reinterpretat şi „mimesisul", ca metodă de creaţie scenică – ceea ce ar reprezenta un nou/alt paradox pentru actor!)

Imitaţia îi părea autorului *Mioarei* expresia lipsei de personalitate şi de independenţă în manifestarea liberului arbitru, marca precarităţii ori absenţei puterii de selecţie şi de alegere. Dar şi cea a unei trăiri calpe, ce ignoră minima implicare şi cu atât mai mult pasionalitatea şi fervoarea pentru care Camil avea un cult (ceea ce reprezintă unica lui asemănare cu Gide, creatorul lui *Nathanaël*). În publicistică, în studii şi eseuri, nu a obosit să identifice, să veştejească, să acuze toate *formele falsificării existenţei*, subiect care era pentru el adevărat „bête noire". Făcea, câteodată, deosebirea între clişee involuntare şi trucaje deliberate, ori între mimentismul născut din depersonalizare, din inerţie conformistă, şi cel veleitar. Dar vitupera, în cele mai neaşteptate ocazii, împotriva tuturor ipostazelor. De la „maimuţărelile" modei (vestimentare, sociale, ba chiar şi ale „modei sexuale") la cultul unor false *valori* şi *modele*. (Şi Ioana Boiu îi apare lui Andrei Pietraru ca fiind „manipulată" de cultul străbunei sale Suzana!) De la respectarea temătoare a tabuurilor şi idolilor „peşterii", la obedienţa faţă de habitudini moştenite şi prejudecăţi vetuste. De la reproducerea mecanică a unor raţionamente primare şi însuşirea unor conformisme de gândire (precum tenacele „idées reçus") la imaginile-clişeu. (Aşa, de pildă, războiul, văzut pe dominantele: eroism; măcel; sânge în valuri; lupte corp la corp; retorică patriotardă!) De la ignorarea Logosului la verbalizările insipide şi ridicole, bazate pe locuri comune, poncife, maniere. (Şi nu întâmplător găsim în *Teze şi antiteze* preţioase şi vizionare consideraţii despre *kitsch*!)

Inerţiilor mimetice (asupra cărora s-a oprit atât de pătrunzător Maria Vodă Căpuşanu, în excelentele sale studii) li s-a putea adăuga şi seducţia glasului de sirenă al ideologiilor, ori nevoile artificial create (repere ce vor fundamenta, peste ani, diverse teorii despre „alienare").

Camil PETRESCU jr.

Foto: Florin Biolan

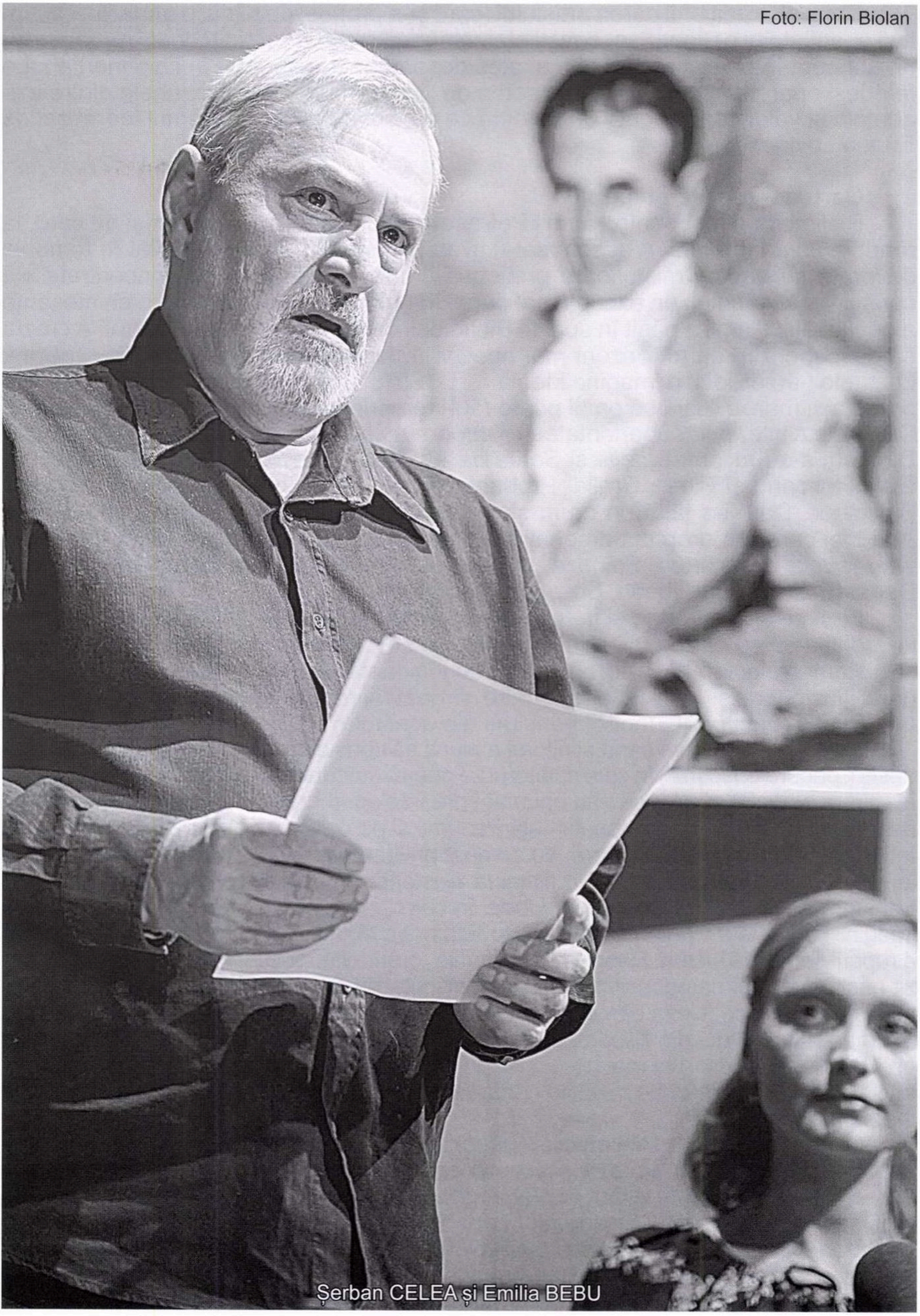


Foto: Florin Biolan

Șerban CELEA și Emilia BEBU

Chiar şi „tradiţia“ îi părea artistului (care şi-a propus, de pildă, o analiză descriptivă a „sufletului naţional“, a „conştiinţei româneşti“ sau a «cazului *Vieţii româneşti*», un concept în parte perimat şi mai ales desemnat şi respectat în chip inerţial). La fel (deşi aparent la polul opus), şi setea de „modernitate“, inclusiv unele dintre exigenţele şi valorizările legate de curente ce consonau cu sincronismul teoretizat de Eugen Lovinescu.

Cartea – esenţe şi miraje

Biblioteca a fost pentru Camil Petrescu un loc care l-a întemeiat şi pe care, la rându-i, îl va întemeia. A descoperit universul cărţii din vocaţie. A aflat în tomurile devorate cu patimă mistuitoare preţioase cronici ale vremurilor, concentrate ale conştiinţei şi gândirii, un excepţional depozitar al memoriei colective, o chintesenţă a genialităţii. Camil a păşit în spaţiul Bibliotecii ca într-un loc binecuvântat. A crezut că descoperă în ea un orizont mai *adevărat şi substanţial decât cel din realitate*. Lecturile i-au mijlocit o imagine ideală a lui „a fi“ şi a *acţiunii izvorâte din conştiinţă*, precum şi marea iluzie că omul poate făuri/remodela lumea *prin puterea gândului*. Cu alte cuvinte, prin superioritatea *creatoare a spiritului, a sufletului, a conştiinţei*. Din cărţi s-au încarnat *Ideile* şi *Setea de Absolut* – adevărată Stea Polară pentru Gelu Ruscanu şi Pietro Gralla. Probabil că s-a *rătăcit*, nu o dată, în imensitatea Bibliotecii. Dar şi-a tăiat un drum şi s-a regăsit în labirintul ei, graţie acelui fir al Ariadnei care era propria personalitate, inteligenţă şi sensibilitate. Un fir pe care i s-au revelat Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant şi Hegel, ori, mai târziu, Husserl. Dar şi Shakespeare, Ibsen, Shaw ori Marcel Proust.

Fapt ce se răsfrânge şi în (ori printre) rândurile eseurilor, romanelor şi dramelor: relaţia sa cu cartea (şi, prin extensie, cu sfera culturii) a oscilat între creditare şi distanţare lucid critică; dragoste necondiţionată, ba chiar fascinaţie şi respingere; iluzionare şi dezamăgire; vrăjire şi dezvrăjire. De unde şi un proces făcut Livrescului (unei părţi, unor dimensiuni ale acestuia).

Au fost şi momente când scriitorul a ajuns să considere cărţile „geniul său rău“, un desiş („pădure obscură“) în care călătorul se poate rătăci iremediabil. Au fost şi momente în care a obiectat cărţilor că l-au orientat spre înţelegeri greşite, ce i-au grevat defavorabil destinul. Că au distorsionat imaginile lumii şi pe cele ale trăirilor interioare ori tentativele punerii lor în comunicare; au ecranat privirea către înlăuntru şi în afară; au dus la o nidare arbitrară ori greşită a fiinţei la existenţă. Acesta este şi sentimentul ce se transmite şi din mult citata poezie *Ideea*, în care „zăbrelele“ nu sunt numai referent al imaginii concrete a *bibliotecii,* ci posibilă metaforă a izolării, a barării raportului cu lumea, a ruperii Fiinţei de lucruri. Despre cum rafturile „orânduite“ pot fi o metaforă a unui depozit pasiv şi a unor categorisiri şi ierarhizări discutabile sau eronate ale produselor spiritului şi imaginaţiei. (Ceva din această atitudine/reacţie apare şi într-o replică a lui Radu Vălimăreanu – eroul din *Mioara*, care viza nocivitatea romanescului sentimental şi de un idealism găunos: „Nu mai citi... S-ar putea să păţeşti şi tu ce am păţit eu. Suntem, toţi, victimele visătoriilor de modiste nătoade, ale imaginaţiei de furieri sedentari... Urăsc toate cărţile din lume.“)

Şi *procesul* făcut Bibliotecii, livrescului (prin extensie Artei, Culturii), este o temă recunoscută. O sinteză a viziunii critice asupra culturii şi, implicit, asupra influenţelor ei *alienante* aflăm în *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*. Revine motivul inadecvării tomurilor tezaurizând secole şi milenii – accentul căzând pe caracterul lor anacronic în raport cu evoluţia ştiinţei, filosofiei şi artei, evoluţie ce ar solicita o cultură modernă, cu alte structuri. Aici, şi în alte pagini, admiratorul autorului romanului *În căutarea timpului pierdut* va supune unui tir susţinut întreaga lectură apărută în descendenţa sistemelor raţionaliste aplicate mecanicist. Va susţine caracterul perimat al canoanelor unităţii de acţiune, al dogmei personajului „caracter“ sau „tip“ (adică având o comportare imanentă, logică, strâns corelată unei cazualităţi morale – în consecinţă: mecanică). Va insista (cu aplicaţie la specia cea mai populară, care e romanul) pe falsitatea automatismelor individuale şi colective reflectate şi a psihologismului apodictic, tipizant, deductiv – propunere a scriitorului atotştiutor, ubicuu, şi simulare a adevărului. Va persifla melodramaticul şi sentimentalismul. Va amenda şarada previzibilă a cărţilor poliţiste. Va denunţa erorile realismului, zugrăvirii fotografice, identificată ca atare şi în naturalismul de tip zolist, şi experimentalismul ulterior („priza directă“, „colaj documentar“). Nu va ierta nici literatura rusă – mai rafinată, însă, prin detalii pregnante şi surprinzătoare, dar tipuri prezentate „pe dos“. Nu se va arăta cucerit nici de tezismele adepţilor lui Freud, nici de „autenticismul“ gidian (demers apocrif) ori de teoria actelor gratuite. Respinge şi expresionismul, cu arhetipurile sale (ca o nereuşită din specia tipizării cu veleităţi de stilizare şi artă); ermetismul (rebusistic!) al lui Mallarmé; aleatoriul suprarealiştilor şi dadaiştilor (deşi apreciază premisele de la care s-a pornit: forarea în inconştient, în spontaneitate, în „clipă“). Joyce, în *Ulisse*, i se pare criticabil prin lipsa de semnificaţie a procedeului naturalist. Soclul lui Pirandello şi al pirandellismului i se pare nemeritat; etc. etc.

Ieşind din claustrul Bibliotecii, nu e uitat nici *teatrul*, care este resimţit ca arta cea mai artificială şi artificializantă (la care ar contribui o neînţelegere a mimesisului – degradat în imitaţie, maimuţăreală, gesturi exterioare şi afectări de către actori); dar şi distorsionarea *scenei*, prin luminarea de jos în sus (mai potrivită fiind cea din laterală, şi dintr-o singură direcţie!).

La acest capitol, autorul *Modalităţii estetice a teatrului* va opune regiei imitative, celei automatizante şi celei estetizante, „regia concretă, structurală, substanţială“.

Nici relaţiile *picturii* cu lumina nu îl satisfac, optima „unitate de privire“ fiind realizată abia de maeştrii Renaşterii. Şi aici suspectează multe dintre mai noile limbaje şi convenţii de exhibiţionism şi manierisme.

Evantaiul potenţialului de falsificare a livrescului este larg.

E cunoscută atitudinea lui Camil faţă de prelucrările estetizante şi mai ales faţă de „calofilie“. „Scrisul frumos“ era pentru el o adevărată „bête noire“.

„Semnificaţiile esenţiale sunt independente de forma expresiei“ – ne aminteşte autorul *Tezelor şi antitezelor*, citându-l pe Husserl. Prin extensie, este respinsă şi literaturizarea discursivă, retorică, ce mistifică experienţa. Ca şi frazeologia „frumoasă şi practică“, elocinţa – „muşchi paralizator al frazei“, fapt evident mai ales în accesele de patriotism flamboaiant. Mai mult, comentatorul *Amintirilor colonelului Grigore Lăcusteanu* judeca sever (din unghi antiimitativ şi anticalofil) o întreagă epocă – secolul al XIX-lea al literaturii române (din care îi recuperează doar pe Nicolae Filimon şi, întrucâtva, pe Ion Ghica). Ceilalţi ar păcătui prin absenţa vieţii, în concretul semnificaţiilor originare. „Tropismul unui ideal convenţional şi curent a falsificat toată judecata despre valorile veacului trecut“ şi – spune Camil Petrescu, profetizând demitizările actuale! – „s-ar putea să avem încă multe surprize retrospective.

Scriitorul interesat de fenomenologia percepţiei a urmărit şi ecranarea valorilor certe ale culturii prin însuşirea inadecvată a semnelor sale stabile, graţie privirii grevate de clişee, convenţii, locuri comune – de data aceasta a cititorului şi a spectatorului.

Reperele livrescului degradat al cărţilor proaste, de consum, sau rău citite, apare şi în scena amintită din *Suflete tari*. Ioana Boiu identifică în declaraţia lui Andrei Pietraru câteva pasaje de teatru prost, câteva fraze de roman ieftin: „Dumneata eşti păpuşa cărţilor citite [...] farsa ţi-a ieşit prost“ [...] „Eu sunt aici

Foto: Florin Biolan

Emilia BEBU

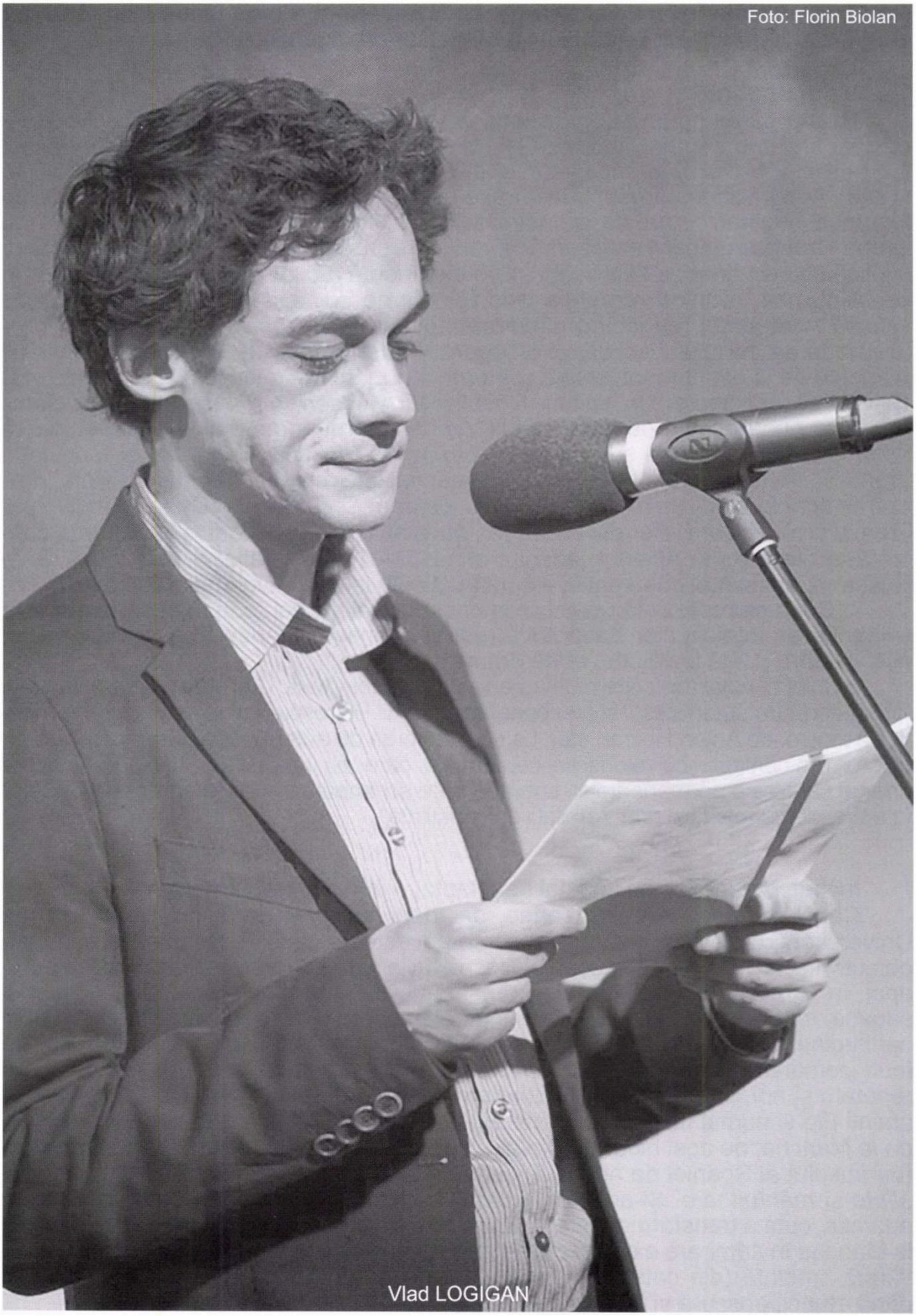


Foto: Florin Biolan

Vlad LOGIGAN

adevărat ca viaţa însăşi. Eu trăiesc, fie şi fără să-mi dau seama, literatura, dar dumneata literaturizezi viaţa!" – îi va răspunde protagonistul.

Viaţa unui om

Şi iată că ajungem la „viaţa unui om", valoare supremă, dacă existenţa se desfăşoară sub semnul autenticităţii. Un concept cheie pentru Camil Petrescu, teoretizat şi în *Doctrina substanţei* şi în *Husserl, o introducere în fenomenologie* (1938). Autenticitatea presupune o trăire esenţială, nouă, genuină, contactul cu un fenomen originar. Expresie a unui idealism transcendental, ce se confruntă cu lumea – trăirea autentică este sursă de verificare şi dezamăgire a eului. Autenticitatea implică obiectivarea subiectivităţii într-o experienţă a cunoaşterii şi a revelaţiilor în conştiinţă, ce, reunind nostalgia valorilor eterne cu „existenţa în lume", *implică valorile inteligenţei* (angajând gândirea, spiritul, luciditatea), *intuiţia sensurilor* – „cuprinderea întregului solidar şi omogen". „Autenticitatea în sens fenomenologic porneşte de la esenţe [universale şi eterne – *n.r.*], pune în joc intuiţii esenţiale, dar se verifică prin fapte." În spiritul filosofiei lui Husserl, din care am citat, Camil Petrescu pune accent pe lumea vieţii, pe caracterul primordial al experienţei, ca trăire nemijlocită în real şi în concret – trăire de maximă sinceritate şi febrilitate, „frontală". Autenticitatea presupune substanţialitate, contact originar cu viaţa, realizarea concretului (*Amintirile Colonelului Grigore Lăcusteanu*). Ceea ce individualizează eroii lui Camil Petrescu este tentativa aplicării, verificării în experienţa concretă, a credinţei în Absolut (absolut al iubirii – Pietro Gralla; al dreptăţii – Gelu Ruscanu; absolut al intervenţiei – construcţiei în istorie – Danton şi Bălcescu).

...Ceea ce reprezintă un act creator şi dramatic, căci „gândirea concretă este evidenţierea înţelesurilor deopotrivă real şi esenţial" (Marian Popa). De unde şi acel celebru „Câtă luciditate, atâta dramă".

Studiat cândva (de către mult apreciatul profesor Ov. S. Crohmălniceanu), în capitolul „Literatura autenticităţii şi a experienţei", Camil Petrescu deţine un loc aparte (diferit, să zicem, de Anton Holban etc). La el este vorba de autenticitatea unor eroi care au ca premisă contactul cu valori transcendentale, care „au văzut Idei". „Aventura" lor este una de căutare a permanenţelor, sub aparenţe schimbătoare; de integrare a esenţelor în trăire; de cunoaştere prin „revelaţii cu conştiinţă".

*

Închei, paradoxal, cu un final neaşteptat – un soi de anticlimax.

Camil Petrescu avea în sânge, dar deprinsese şi de la magistrul său din Universitate, dialectica teză-antiteză. Se povesteşte că P. P. Negulescu expunea obiectiv fiecare doctrină din unghiul filosofului la care se referea, pentru a o supune apoi, în ultimele zece minute ale orei sale de curs, unui examen critic vigilent şi sagace. Introducea, astfel, o fericită îndoială asupra a ceea ce păruse până atunci certitudine. Iar la sfârşit, obişnuia să-şi îndrepte privirea către studentul său, de mult „remarcat", şi să spună: „Dar ce părere are domnul Camil Petrescu!?" Să o repetăm şi noi, cu acest prilej... Sunt convinsă că autorul *Patului lui Procust* şi-ar aminti (fie şi numai ca de un titlu de excepţie, ce confirmă regula) de *Don Quijote de la Mancha*; de acel hidalgo, Cavaler al Tristei Figuri, însufleţit de simţul onoarei (un absolut al Spaniei de altădată) şi de *crezul* în romanele cavalereşti, pentru el *sfinte* şi *mântuitoare*. Şi-ar aminti cum a transformat Don Quijote parodia în act autentic, cum a transformat ridicolul în sublim. Şi cum a convertit râsul ţăranilor din la Mancha în admirare extremă. Totul, graţie nu atât unor cărţi, cât unui *crez* – adevărată credinţă (din categoria „credo, quia absurdum") căreia i-a închinat viaţa, până atunci, obscură şi fără sens.

Foto: Nicu Cherciu

BOGDÁN Zsolt

Ansamblul Ars Nova dirijat de Cornel ȚĂRANU, solist Cristian HODREA

Foto: Nicu Cherciu

Cornel UNGUREANU

Camil Petrescu şi Cetatea literaturii

Cultura română trăieşte, după 1918, un moment de renaştere. Titanismul „adolescenţial“ care străbate o bună parte a operei camilpetresciene se regăseşte în programele lui Blaga, ale lui Tudor Vianu, ale lui Ion Barbu, precum şi în acelea ale unui număr de tineri afirmaţi mai ales la sfârşitul deceniului al treilea. Parcă niciunul nu este însă atât de energic în afirmarea-i proiectelor, precum Camil: „Întrucât ordinea teoretică a lumii este ordinea noocrată, muncitorii (profesioniştii) intelectuali sunt cei care prin idealurile şi tehnica lor se găsesc pe axa de devenire a lumii, spre deosebire de celelalte categorii sociale care se abat de la această axă. Ei vor conduce deci, fără să siluiască nicio tendinţă esenţială, evoluţia istorică, întrucât ei sunt, prin complexitatea lor, delegaţii fireşti şi ai celorlalte valori istorice. Ordinea stabilită va fi definitivă, căci ordinea noocrată va fi cea mai bună cu putinţă. Revoluţia aceasta, cea a muncii intelectuale, va fi cea din urmă revoluţie“.

Fiecare renaştere este însoţită de un şir de proiecte utopice. Camil Petrescu este unul dintre cei pentru care **proiectul utopic** înseamnă aerul pe care îl respiră zilnic. Eseistul visează, cu patetismul de care doar el e în stare, lumea cea mai bună cu putinţă. Societatea perfectă. Eroii săi afirmă răspicat, din unghiuri de înţelegere diferite, dar la fel de categoric, că vor să trăiască în absolut. Că viaţa lor este închinată doar Ideii.

Proiectul utopic al lui Camil Petrescu începe în epoca sa jurnalistică de la Timişoara. Din *Ţara* şi din *Limba română*, reviste pe care le inventează, le scrie, le conduce, putem înţelege încotro se îndreaptă energiile sale de jurnalist. Să scriem că, în aceşti ani, în care învaţă să fie jurnalist, vrea să câştige puterea politică. Vrea să devină lider politic, deputat, aşa că îşi începe campania electorală prin satele bănăţene, cu convingerea că va învinge. Or, în Banat exista, din vremea Imperiului, un exerciţiu electoral şi alegătorii aveau imaginea alesului. Îl cunoşteau, aveau dialog cu el. Cu faţa lui de adolescent, cu îmbăcămintea aproximativă, Camil Petrescu nu avea nicio şansă. De altfel, mărturiile despre candidatul Camil sunt lămuritoare. Dumitru Brânzei (scriitor-ţăran din Ciclova Română, reţinut de Gabriel Ţepelea în antologiile sale privind literatura ţărănească din Banat) mărturisea, la începutul anilor şaizeci, că „nu se purta frumos“. De pildă, candidatul a nimerit într-o zi de sărbătoare la Ciclova Montană, sat în care ar fi trebuit să cucerească alegătorii. Camil Petrescu a urcat pe bină (pe scenă), a luat vioara ţiganului primaş şi a încercat „să-i arate cum trebuie să cânte“. Adevărul era – povestea Dumitru Brânzei – că ţiganii de la Ciclova, pe care Camil voia să-i înveţe cum să cânte, cântau şi la Viena, fuseseră invitaţi prin străinătăţi franceze şi erau celebri. Camil n-a reuşit să strângă voturi, înfrângerea sa a fost umilitoare, aşa că strălucitoarea carieră politică i-a fost pusă sub semnul întrebării. Întoarcerea la Bucureşti, apropierea de cenaclul lovinescian a mutat accentele: dacă nu viaţa politică îi va asigura întâietatea, fără îndoială că viaţa literară i-o va asigura. După *Săptămâna muncii intelectuale şi artistice*, în care proiectul politic supravieţuieşte, ***Cetatea literară*** va însemna adevărata întoarcerea la literatură. Sau, mai bine zis, la utopia literaturii.

Florica Ichim, excepţionalul editor al lui Camil Petrescu, izolează paginile revistei *Cetatea literară* într-un volum. Cartea devine esenţială pentru înţelegerea lui Camil Petrescu. Într-o ediţie anastatică, numerele *Cetăţii literare*, inaugurate de Crăciunul lui 1925, se încheie cu numărul 12, apărut tot de Crăciun, în 23 decembrie 1926. Timpul sărbătoresc al Unirii s-a încheiat, anii extazului eroic, al marilor speranţe, de asemenea. Fiindcă degradarea valorilor e mai ameninţătoare ca niciodată, ele trebuie apărate. Editorialul primului număr anunţă proiectul **cetăţii** menite să apere literatura. „Ofensiva democraţiei e în plină desfăşurare. Ca o armată cotropitoare urcă spre niveluri tot mai ridicate. După ce a cucerit sufragiul universal şi a dictat valori în politică, iat-o acum asediind zona culturală. Întreţine gazete cu sute de mii de foi tiraj, umple sălile de teatru şi conferinţe, cumpără anumite cărţi, a năpădit şcolile." Da, nu e simplu. Literatura trebuie apărată. Mobilizarea conştiinţelor ar fi ultima resursă. „Noi credem că această conştiinţă a unui popor îşi are resursele în arta lui şi că această expresie la rândul ei, întăreşte conştinţa, cum întăreşte gimnastica un corp." „Iată de ce privim cu oroare şi revoltă dezagregarea sufletească. Iată de ce ne pune pe gânduri atacul democraţiei culturale, şi nu putem privi cu sânge rece transformarea tuturor instituţiilor noastre, menite, prin creare, să asigure perpetuarea izvoarelor, ca nişte vetre păstrarea focului."

După aproape o sută de ani, aceste avertismente rămân valabile: „Sentimentalismul, fotografia artistică şi melodrama, iată ce gustă publicul din marii scriitori."

Cetatea culturală trebuie să-i apere pe scriitori de agresiunea celor care provoacă dezagregarea sufletească. Primul argument – arată revista – ar fi educaţia prin marii scriitori, aşa că primul scriitor întâlnit în revistă e Arghezi. Pentru proză, aflăm din confesiuni de mai târziu, este solicitat Rebreanu. Cum proza lui Rebreanu întârzie, Camil Petrescu publică „Scrisorile doamnei T". Eugen Lovinescu este entuziasmat de noua prozatoare, şi în numărul al doilea al revistei îi spune „bun venit". Din curtea lovinesciană, Camil Petrescu preia nume verificate, ca Ion Barbu sau Hortensia Papadat-Bengescu. Secţiunile din *Concert de muzică de Bach* propun şi cuvinte scâlciate, dar momentele inaugurale merită atenţie. Camil Petrescu vrea să învingă prin versuri, aşa că va publica poeziile din *Transcendentalia*. Una dintre ele, *Închinare apocaliptică,* ne sugerează şi un proiect mai amplu: „Vreau să-Ţi trimit un mesaj în spre marginea lumii/ Melc care poartă în spate un pat, să-l măsoare/ Cum măsura şi Procust, eu, din mâlul lumii/ Deapăn cu patimă strigătul meu care moare." *Închinare apocaliptică* evocă şi alte reţele simbolice ale operei lui Camil Petrescu, decât cele studiate de obicei.

Revista e o operă proprie de publicistică. Camil Petrescu e recenzent, cronicar teatral, comentator al vieţii literare, al evenimentelor de la „Societatea scriitorilor". Îi elogiază pe Minulescu, Perpessicius, Ion Vinea, dar e necruţător cu vedetele în vogă. Cei care îi stimulează mâniile sunt Victor Eftimiu şi, desigur, Scarlat Froda, de la *Rampa*, revistă de vârf a vietii teatrale. Este alături de Lovinescu în bătăliile sale cu *Viaţa Românească*, e în război cu *Gândirea* şi Nichifor Crainic. Optează, cu insistenţă, pentru literatura citadină. Este elogiat *Contimporanul*, în care vede modelul, şansele avangardei literare. Un antimodel este Saşa Pană. Revista îşi încheie istoria cu *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*. E un final legat de relaţia lui Camil Petrescu cu liderii teatrului românesc, dar şi cu *Mioara*. E marea bătălie a sa.

Am putea bănui că neşansele sale ca militar (va scrie mereu despre calităţile sale de conducător de armate: dacă el ar fi condus armata română...) şi ca om politic se revarsă în istoria sa de autor dramatic. Este singurul – scrie – care ar putea regiza o dramă. Soare Z. Soare, care i-a regizat piesa, cutare actor, n-au înţeles nimic din ea. N-a înţeles nimic nici directorul teatrului, nici ministrul care n-a vrut să-i amâne piesa. Mai triste au fost reacţiile comentatorilor. Se ocupă pe larg

Florica ICHIM, Ada Maria HAUSVATER și Cornel UNGUREANU

Foto: Adrian Pîclişan

Foto: Adrian Pîclişan

de Scarlat Froda, directorul *Rampei*, soţul fascinantei Leni Caler, care ar fi un monument de nepricepere. Este un antitalent. Un text al lui Scarlat Froda e pus în faţa cititorului, ca să descopere monstruozitatea. Dar Pamfil Şeicaru? Şeicaru este un alt monstru, care falsifică totul. Ar mai fi „Prodan, Ridan, Frodan, Bobeş, Timuş, Şeicaru, Herz, Peltz, Sevastos etc." „Şi cu asta am încheiat. Aceştia sunt toţi. Mimând veselia sau tristeţea, făcând glume în felul lor, sau blestemând, trăind jucaţi pe scenă, iubind sau urând, bucuroşi când primesc daruri şi fără scrupule când au interese de apărat, lăudând sau lăudaţi, criticând sau criticaţi, visând sau paradând, bolnavi sau fericiţi – călătoresc toţi sub steaua *Mioarei*, ca Pământul subt Steaua Polară".

În 1943, director al Teatrului Naţional fiind, Liviu Rebreanu vrea să vindece rana lui Camil Petrescu prilejuită de căderea *Mioarei*. Între momentele pregătitoare, citim şi un interviu pe care i-l ia Anişoara Odeanu şi îl publică în *Viaţa* – revistă condusă de Liviu Rebreanu. În anii treizeci, Anişoara Odeanu fusese una dintre scriitoarele care, în două romane – *Într-un cămin de domnişoare* (1934) şi *Călător din noaptea de Ajun* (1937) –, manifestase o fidelitate exemplară faţă de Camil Petrescu. Interviul îl arată pe scriitor pasionat de filosofie: dacă România va fi făcută praf, va supravieţui doar prin filosofia mea.

Anul 1945 pare a-i da libertăţi noi: predă teatrul, are între învăţăceii şcolii sale personalităţi citabile. Momentul 1948-49 îl arată devotat noii orânduiri, aşa cum vor fi G. Călinescu, Sadoveanu ş.a. În *Istoria secretă a literaturii române* arătam că modernizarea rapidă a literaturii române este realizată de scriitori cu o biografie fracturată. Sunt fii naturali. Arghezi şi Sadoveanu în prima fază, apoi Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Mateiu Caragiale trăiesc obsesia tatălui. Sau a verticalei pe care s-ar împlini imaginea Tatălui. „Romanul teatral", *Cetatea literară* e una dintre cărţile prin care putem descifra mai bine un timp al scrisului românesc.

Mircea MORARIU

Absurd în plin realism socialist

În contextul împlinirii a 120 de ani de la naşterea lui Camil Petrescu şi al complexului de manifestări cu puternic impact cultural organizate în câteva mari oraşe ale ţării (Cluj, Timişoara, Bucureşti) de Fundaţia ce poartă numele marelui scriitor, a fost reeditată o carte pe care o socotesc de mare importanţă. În colaborare cu revista *Teatrul azi* a fost reintrodus astfel pe piaţă un volum-document, apărut întâia oară în anul 1998, în colecţia „Scrinul negru" a Bibliotecii Apostrof, sub îngrijirea profesorului clujean Ion Vartic. Volum în două părţi, reunind o stenogramă, numită riguros-exact de primul editor ***Procesul „tovarăşului Camil"***, şi o piesă de teatru scrisă de Camil Petrescu. E vorba despre ***Caragiale în vremea lui***.

Titlul colecţiei în care a fost editat iniţial *Procesul „tovarăşului Camil"* mi se pare riguros exact, parcă anume inventat pentru a găzdui stenograma şedinţei din 30 iunie 1952, din redacţia revistei *Viaţa românească*. O şedinţă în care era analizat a doua sau a treia oară textul scris, la solicitarea publicaţiei, de marele dramaturg.

Foto: Nicu Cherciu

Miriam CUIBUS, Imola KÉZDI, Sorin LEOVEANU, BOGDÁN Zsolt

Foto: Nicu Cherciu

Compozitorul Cornel ȚĂRANU

Foto: Nicu Cherciu

nicu cherciu

Florica ICHIM, Ion VARTIC și Cornel ȚĂRANU

Spun că *Scrinul negru* se potriveşte perfect stenogramei respective, fiindcă aceasta a fost aproape întâmplător găsită în arhiva lui Alexandru Sever, arhivă intrată în custodia lui Ion Vartic. Alexandru Sever nu îşi mai amintea, la începutul anilor '90, atunci când făcea donaţia, când, cum şi în ce condiţii a intrat în posesia dactilogramei. E foarte posibil ca ea să îi fi fost dată cu titlu de „carte de învăţătură", ca manual pentru uzul tânărului „lucrător pe frontul ideologic", în momentul în care îşi începea activitatea de redactor la E.S.P.L.A.

Citită azi, stenograma e un model pentru „combativitatea revoluţionară" pe care „tovarăşii de nădejde" – „lucrătorii din sectorul ideologic" – trebuiau să o adopte în raport cu „creatorii". Tot din perspectiva cititorului de azi, familiarizat cu stenogramele „întâlnirilor cu scriitorii" avute între anii 1971–1975 de Nicolae Ceauşescu (cf. *Ceauşescu, critic literar*, ediţie, studiu introductiv şi note de Liviu Maliţa, Editura Vremea, Bucureşti, 2007), dar şi cu „celebrele" cuvântări ale liderului suprem al PCR în anii '80 ai veacului trecut, la consfătuiri pe „probleme ideologice", în Mangalii repetate şi fără de sfârşit, documentul ce transcrie discuţia dedicată piesei *Caragiale în vremea lui* e simptomatic. Simptomatic pentru continuitatea esenţială, dincolo de rafinările şi atenuările de moment, ale practicilor cenzurii. Practici rămase – în definitiv – aceleaşi, pe toată durata perioadei dictaturii comuniste în România.

Cartea ar fi putut fi foarte bine tipărită şi într-o colecţie ce ar putea împrumuta subtitlul unei emisiuni odinioară celebre a lui Virgil Ierunca: „Pagini uitate, pagini cenzurate, pagini exilate". *Caragiale în vremea lui*, scrierea lui Camil Petrescu, apare, deloc din voinţa editorilor, doar în a doua ei formă, cea refăcută de autor, sub presiunea cenzorilor. Din păcate, pentru moment cel puţin, prima variantă, cea care – deducem din stenogramă – a provocat un val de nemulţumiri din partea celor şapte culturnici (cu toţii, formaţi la şcoala cenzurii absolute de inspiraţie jdanovistă a lui Leonte Răutu), nu se mai găseşte. Pesemne, nici această a doua variantă nu a fost, în ultimă instanţă, pe placul partidului. Cert e că piesa nu a fost publicată de revista *Viaţa românească* decât cinci ani mai târziu, ea apărând – tot în 1957 – şi în volum, la E.S.P.L.A.

Aşa cum rezultă din precizările făcute cu impertinenţa şi suficienţa de activist ideologic, cocoţat în postul de profesor universitar şi în funcţia de şef de Catedră de unul dintre participanţi, Mihai Novicov, dezbaterea din 30 iunie 1952 a fost organizată fiindcă „revista *Viaţa românească* vrea să publice această piesă", „în speranţa că, pe baza ei, se va putea ajunge la o redactare pe care ea să şi-o însuşească, căci, în definitiv, acesta este dreptul oricărei reviste". Tot Mihai Novicov dorea multiplicarea textului şi dezbateri mai ample. Nu suntem deloc departe de felul în care, în prima parte a anilor '70, Nicolae Ceauşescu le vorbea scriitorilor, spunându-le că „vrem o literatură care să servească poporul, socialismul, bazată pe concepţia noastră", ori de afirmaţia tranşantă a aceluiaşi Ceauşescu, din august 1981, de la adunarea prilejuită de aniversarea *Scânteii*: „În democraţia noastră socialistă, fiecare are dreptul să creeze ce vrea, dar noi, statul, ca reprezentant al poporului, plătim numai ce ne place."

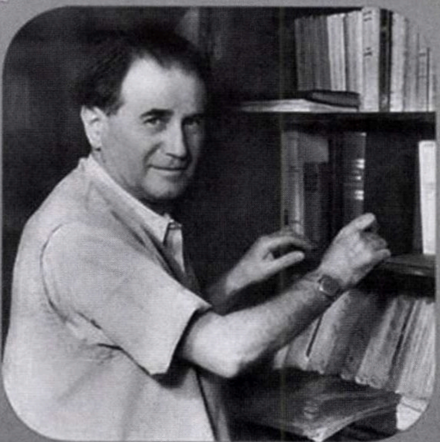
De fapt, „vrem o literatură care să servească poporul, socialismul, bazată pe concepţia noastră" îi spuneau lui Camil Petrescu, precum le spunea Ceauşescu urmaşilor acestuia, cei şase „procurori" prezenţi (Nicolae Moraru, Mihai Novicov, Ion Vitner, Aurel Baranga, Silvian Iosifescu, Dumitru Mircea) plus al şaselea, absent (Traian Şelmaru), la procesul intentat lui Camil Petrescu şi piesei acestuia. Proces care, pentru Aurel Baranga, cel mai agresiv dintre toţi, cel ce a adoptat un superior „dumneata" ca formulă de adresare faţă de autorul *Sufletelor tari*, trebuia să fie şi o şedinţă de reeducare a dramaturgului, în spiritul indicaţiilor partidului, ale unui articol „pe linie" din *Scânteia*, dar şi al „zicerilor" lor, ale cenzorilor: „Eu aş propune ca tovarăşul Camil să ne spună ceea îşi însuşeşte din critica noastră." O critică a

CAMIL PETRESCU

CARAGIALE ÎN VREMEA LUI

PROCESUL

„TOVARĂŞULUI CAMIL“



cărei esenţă este sintetizată câteva minute mai târziu de Nicolae Moraru: „După părerea mea, în piesa aceasta, autorul încă n-a reuşit să ne înfăţişeze un Caragiale aşa cum îl ştim, aşa cum îl iubim, aşa cum îl înţelegem. După părerea mea, chipul lui Caragiale este sărăcit în această piesă, datorită faptului că eroul nu este pus în situaţiile cele mai caracteristice, cele mai esenţiale: din punct de vedere dramatic, cele mai acute; din punct de vedere istorico-literar, cele mai caracteristice."

Cum ar fi trebuit să fie înfăţişat în piesă, în opinia oamenilor partidului, Caragiale, cel pe care ei pretindeau că îl ştiau, iubeau şi înţelegeau?

Mai întâi, ar trebui spus că cei şase culturnici prezenţi la dezbatere nu prea îl „ştiau" pe Caragiale. Căci, cum altfel decât prin neştiinţă s-ar putea explica faptul că Nicolae Moraru îl vede pe autorul *Scrisorii pierdute* drept un profet şi un militant al „teatrului înaintat" ori îi atribuie un articol despre semnificaţia zilei de 1 Mai, scris, în realitate, de Anton Bacalbaşa? Ori că Mihai Novicov îl socotea pe dramaturg a fi fost deopotrivă autor şi de romane? Cei şase nu cunoşteau mai deloc nici creaţia lui Camil Petrescu, relevante fiind în acest sens câteva greşeli monumentale de citare a unor titluri, comise de Aurel Baranga.

Nici nu îl iubeau cei şase (probabil, nici cel de-al şaptelea) pe Caragiale, deoarece voiau să îi falsifice – „reordonându-i" valoric – opera, în funcţie de strategiile şi obiectivele lor ideologice. Pentru ei, supralicitatul *1907, din primăvară până-n toamnă* era mult mai important decât *Momentele şi schiţele* ori decât ceea ce scrisese şi publicase Caragiale în *Moftul român.* Şi, chiar dacă admiteau *Moftul*... şi valoarea acestuia, era fiindcă, după părerea lor, acolo Caragiale se arătase drept luptător împotriva şovinismului şi ca militant antiburghez.

Nici de înţelegere nu putea fi vorba, de vreme ce oamenii partidului voiau ca personajul principal al piesei să fie o fantoşă, un fals om. Or, pentru Camil Petrescu, „Caragiale este cel din corespondenţă şi cel înregistrat de istoria literară pe care noi nu putem s-o anulăm". În fond, exact acel Caragiale din scrisori, Caragiale cel adevărat (cf. Dan C. Mihăilescu: *I. L. Caragiale şi caligrafia plăcerii. Despre eul din scrisori*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012), nu era convenabil celor şapte cenzori. Ei voiau ca nenea Iancu să le fie instrumentul prin care să mai „demaşte" o dată orânduirea burghezo-moşierească; să îi mai condamne o dată, la pachet, pe conservatori şi pe liberali; să mai plângă o dată pe umărul unui Eminescu cu o imagine mistificată şi al falsului creat pe ruina acestei imagini, vehiculată în anii realismului socialist; să îl pună definitiv la colţ pe inamicul lor absolut, Titu Maiorescu.

Cum s-a comportat Camil Petrescu în relaţie cu acuzatorii lui publici? Defel umil, aşa cum eronat aprecia profesorul Mircea Zaciu, în prefaţa la ediţia din 1998 a volumului ce prilejuieşte aceste însemnări. Sigur, nu trebuiau aşteptate din partea dramaturgului refuzuri absolute ale dialogului. Nu a fost vorba despre disidenţe. Au existat şi replieri, dar în esenţă Camil Petrescu, cel din anul 1952, nu s-a dezis de Camil Petrescu, cel plin de vervă, inteligent, etern revoltat, neconformist, greu de intimidat, din anii '30-'40. În piesa de teatru în care a trebuit să joace, „tovarăşul Camil" a contracarat, a argumentat, a ironizat totalitarismul ideologic exercitat de culturnici. A ajuns până acolo încât i-a luat în răspăr, le-a taxat obtuzitatea intelectuală, spunând: „Vă rog să-mi daţi un text şi, într-o jumătate de oră, cu creionul în mână, tăiem tot ce spuneţi; să vedem ce rămâne, fiindcă am impresia că acest lucru vă împiedică să vedeţi restul."

Camil Petrescu – Caragiale în vremea lui // Procesul „tovarăşului Camil" – text îngrijit şi înscenat de Ion Vartic**; Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & revista *Teatrul azi*, prin Editura Cheiron, Bucureşti, 2014.**

FESTIVALURI

Adrian MIHALACHE

Craiova

Stratford pe Jiu

Discernământul şi perseverenţa lui Emil Boroghină, ajutorul neprecupeţit al colectivului Teatrului Naţional „Marin Sorescu" şi sprijinul generos al autorităţilor locale au făcut din nou din Craiova centrul planetei Shakespeare. Stratford a fost mutat – s-ar putea spune – de pe Avon, pe Jiu. N-am ajuns la deschiderea **Festivalului Shakespeare**, care are loc mereu în **23 aprilie**, ziua de naştere a bardului, astfel încât am pierdut discursurile oficiale.

• Am aflat că spectacolul de deschidere al Teatrului „Globe" din Marea Britanie, cu piesa ***Mult zgomot pentru nimic***, s-a desfăşurat cu mult succes pe parvisul din faţa Teatrului, a cărui arhitectură aminteşte de aceea a Teatrului Naţional din Londra. Eram decis să nu ratez a doua reprezentaţie, din după-amiaza zilei de 24 aprilie. Ploaia torenţială („ploaia blestemată, rece şi persistentă", după cum spune Dante) a complicat lucrurile, astfel încât decorul din ziua precedentă – o căbănuţă vopsită în culori vesele şi împodobită cu voaluri – arăta jalnic, cam ca estrada de lângă lac, din *Pescăruşul*, pe care a jucat Zarecinaia piesa lui Treplev,

FESTIVALUL INTERNATIONAL SHAKESPEARE
EDIȚIA A IX-A 23 APRILIE - 4 MAI 2014
CRAIOVA
EUROPEAN CULTURAL CAPITAL 2021
William Shakespeare
ETC
CONSILIUL LOCAL MUNICIPAL
MINISTERUL CULTURII
UNIUNEA TEATRALĂ DIN ROMÂNIA
BRITISH COUNCIL ROMÂNIA
NATIONAL MARIN SORES

dar care a ajuns, în actul al treilea, o ruină. Spectacolul s-a desfăşurat, totuşi, dar în foaierul spaţios al Teatrului, pe treptele de marmură, care au oferit un decor încă şi mai interesant.

Spectacolul a fost jucat într-un tempo vioi, cu entuziasm tineresc. Regizorul Max Webster controlează cu precizie ritmul reprezentaţiei, racordează cu pricepere scenele, ceea ce pretinde actorilor viteză şi (cum unii interpretează mai multe roluri) adaptare rapidă la trecerea de la un personaj la altul. Excelente sunt soluţiile aduse de regizor pentru scenele în care personajele se cred destul de bine ascunse pentru a trage cu urechea. El pune în evidenţă tocmai precaritatea ascunzişurilor, ceea ce sporeşte efectul comic. Beatrice se crede bine mascată de nişte rufe puse la uscat. Benedick se ascunde după nişte lăzi cu mere, pe care le răstoarnă la un moment dat, astfel încât fructele roşii se rostogolesc pe treptele albe, creând un efect vizual remarcabil. (Este o găselniţă de moment, inspirată de noul spaţiu de joc, ceea ce arată capacitate de reacţie rapidă şi adaptare la neprevăzut.) Regia nu caută, totuşi, să uimească printr-o concepţie prea sofisticată. Am văzut alte înscenări care insistau pe dezordinea adusă de încartiruirea militarilor (Kenneth Branagh), sau mutau acţiunea în lumea lui Jane Austen (Alexandru Dabija). Aici se dă întreaga atenţie structurii dramatice şi conturării pregnante a personajelor. Toţi actorii sunt excelenţi: talentaţi şi neobosiţi. Simon Bubb interpretează cu vervă un *Benedick* cam juvenil, dinamic şi inteligent. Tot el are o intervenţie irezistibilă în rolul lui Sexton, cel care încheie procesul verbal. Joy Richardson este o actriţă formidabilă, care a reuşit să creeze trei personaje – servanta *Margaret*, nemernicul de *Borachio* şi isteţul *abate Francis* (un fel de Lorenzo din *Romeo şi Julieta*, dar mai norocos) – foarte diferite între ele, dând fiecăruia câte o personalitate distinctă

NAGY Alfréd, MÁTRAY László, DIÓSZEGI Attila

şi înzestrându-l cu trăsături mai mult decât pitoreşti. Ceilalţi actori sunt, şi ei, indiferent de vârstă, într-o formă de invidiat.

Problema spectacolului este una de mentalitate culturală. Este evident că avem de-a face cu două piese sudate între ele. Există, pe de o parte, intriga privind compromiterea lui *Hero* (interpretată de delicata Jemma Lawrence), care seamănă cu cea din *Poveste de iarnă*, şi, pe de altă parte, romanul de amor dintre Beatrice şi Benedick, iar acesta din urmă este cel care contează. Cei doi se tachinează cu atâta vervă, încât ceilalţi comentează că, dacă ei s-ar căsători, ar muri de prea multă vorbă („they would talk themselves to death"). Dialogul Beatrice–Benedick este o mostră excelentă de *wit*, cuvânt aproape intraductibil. Francezii îi spun *ésprit*, noi îi spunem zeflemea, sau – mai nou – „băşcălie" şi „mişto". Sensul franţuzesc este mai aproape de marivodaj, iar cel românesc, mai aproape de batjocură. Or, schimburile de replici pline de „spirit" ale celor doi ţin de ceea ce Byron numea „verva teatrală": „The court may have its glare,/ The theatre its wit/ The board its mirth" („Curtea are strălucirea, teatrul are verva, ospăţul veselia"). Din păcate, în cultura contemporană, darul replicii pline de „spirit" s-a cam pierdut, iar acest lucru se observă cel mai bine în jocul interpretei lui *Beatrice*, Emma Pallant. Ea face din tot sufletul tot ce i se pare adecvat: e vioaie, e amuzantă, dar nu e ceea ce trebuie. În loc să fie ironică, e ofuscată: nu are *wit*, ci agresivitate, astfel încât personajul creat de ea seamănă mai mult cu Catarina din *Îmblânzirea scorpiei*, decât cu inteligenta şi sclipitoarea Beatrice. Ce să-i faci? Stilul se schimbă odată cu vremurile, iar actorii sunt, şi ei, sub vremi...

• În aceeaşi seară, am văzut un spectacol dur şi actual, după ***Cum vă place***, cu trupa Teatrului Naţional din Budapesta, în regia lui Silviu Purcărete. Sunt unul

Scenă din *Întâlnire cu Prospero* la Portul cultural Cetate,
Teatrul Academic „Voskresinnia" din Lvov (Ucraina)

dintre privilegiaţii care au văzut piesa în regia lui Liviu Ciulei – montare care a marcat un punct de cotitură în istoria teatrului românesc. Am revăzut-o relativ recent, într-un spectacol antrenant al unei trupe britanice, desfăşurat în Piaţa Revoluţiei, pe fundalul zgomotelor de maşini care parcurgeau Calea Victoriei. Mi-au rămas în amintire poetica mizanscenă a lui Dan Micu la Teatrul „Nottara" şi irezistibil de amuzanta înscenare a lui Declan Donellan, cu Adrian Lester în rolul *Rosalindei.* Am revăzut de curând şi frumosul spectacol de televiziune al Olimpiei Arghir, cu localizarea în peisaje naturale. Două au fost direcţiile mai vechi de regie ale acestei piese. Prima insistă asupra contrastului dintre viaţa coruptă de la Curte şi cea bucolică, din pădurea Ardenilor. A doua se concentrează asupra ambiguităţii sexuale dintre cupluri. De la Jan Kott citire, am înţeles cu toţii ce însemna, pe vremea lui Shakespeare, faptul că actori adolescenţi, distribuiţi în roluri de femei, se travesteau în bărbaţi, astfel încât relaţiile cu partenerii deveneau tulburi. Silviu Purcărete adoptă a doua sugestie şi o refuză pe prima. Avem de-a face cu toată mascarada deghizărilor: Trill Zsolt, ca *Rosalind*, se sărută focos cu Szatory David, ca *Orlando*; Racz Jozsef, ca *Silvius*, aleargă după Farcas Denes, un *efeb* sexy, care o interpretează pe *Phoebe. Audrey*, cea disputată între bufon şi *Corin*, este jucată de Eperjes Karoly – un bărbat demn, care preferă urâţenia, deoarece ajută la păstrarea cinstei. Relaţiile dintre personaje nu sunt deloc amiabile: bufonul, care o doreşte pe Audrey, îl omoară pe rival cu un foc de pistol. Dialogurile amoroase dintre personaje sunt reconsiderate într-o manieră insolită. Îndrăgostiţii se răstesc unul la celălalt, astfel încât replicile poetice capătă dimensiuni morbide. Chiar şi faimoasa „for ever and a day" este deconstruită astfel încât să submineze adoraţia. Surprinzător, *Jaques Melancolicul* este jucat de o actriţă – Udvaros Dorottya –, care pune mult

how the landlord of
look like

Scenă din *Yes, I Will*, Compania OKaua de la Liceul „A.I Cuza" din Bucureşti mai multă tensiune în rol decât se obişnuieşte. Jacques se opune colonizării codrului, din raţiuni ecologice. El este un militant pentru drepturile animalelor şi, în această calitate, îi mustră pe toţi pentru distrugerea faunei şi florei. Este revoltat când descoperă arborii scrijeliţi de versurile lui Orlando. Când este adus pe scenă copacul cu scrieri poetice în loc de frunze, parcă am vedea „pomul cu dorinţe", instalaţia lui Yoko Ono. Monologul lui Jacques asupra deşertăciunii vieţii umane este excelent acompaniat de intervenţia grupului întărâtat. Apariţia a tot felul de hoituri de animale sacrificate produce mai curând dezgust. Scena în care Orlando înfometat intervine cu bruscheţe la masa ducelui exilat, înfulecând animalic, este tipică pentru demersul regizoral. Ajungem astfel la opţiunea lui Purcărete de a refuza orice idilism, arătând pădurea Ardenilor ca un loc de pradă şi de cruzime.

Scenografia lui Helmut Stürmer este perfect adecvată intenţiilor regizorale. Marele panou de lemn din fundal se desface, lăsând să se vadă, printr-un perete transparent, pădurea, în care fiarele lipsite de apărare sunt sacrificate nevoilor umane. Soluţia scenografică nu uimeşte prin originalitate. Mai mult, fundalurile pictate ca într-o dioramă nu sugerează vreo pădure, ci mlaştini sau coaste sterpe de munţi, probabil pentru a pune în evidenţă procesul de deşertificare. Rămâne de neînţeles felinarul foarte citadin, plantat în mijlocul pădurii. Dar toate acestea contribuie la efectul de *entfremdung*, soluţie brechtiană întotdeauna la îndemână. În schimb, costumele concepute de Dragoş Buhagiar sunt interesante: ele nu sunt nici frumoase, nici pitoreşti, ci provocatoare. Muzica lui Vasile Şirli este, la rândul ei, mai mult neliniştitoare decât încântătoare.

Rămân multe detalii de regie discutabile. Apariţia repetată a oiţelor reprezentate de tinere fete care pasc cu delectare este simpatică, dar prea aduce aminte de

Scenă din *Mult zgomot pentru nimic*, Teatrul Globe din Londra

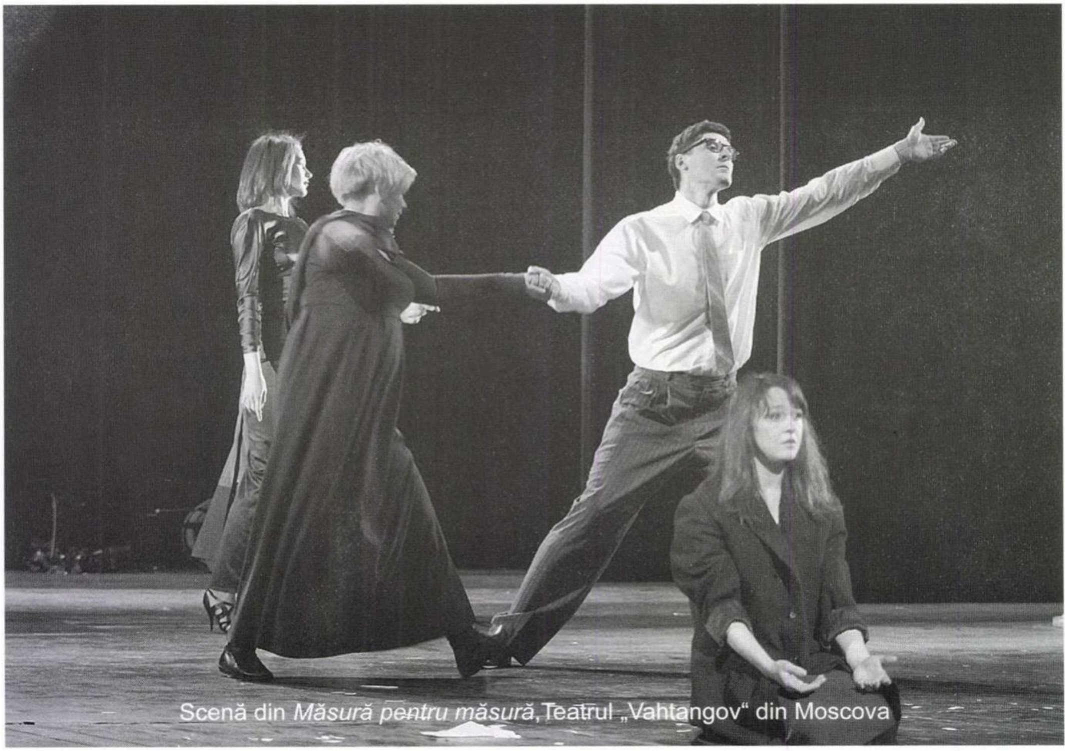
Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

multiplicarea Margaretelor din *Faust*. Soluţia scurtcircuitelor simulate din prima parte este interesantă, pentru că permite ecleraje rafinate de detaliu, dar ele trimit la metoda demult consacrată de André Engel. De asemenea, prezenţa insistentă a meselor de machiaj intens luminate (ele paradează, la un moment dat, şi în fundal) nu poate să nu ne amintească de spectacolul *Hamlet* al lui Korsunovas, văzut la o ediţie anterioară a Festivalului Shakespeare, tot la Craiova. De acord, marile spirite se întâlnesc, dar ar fi mai bine să evite asemenea întâlniri.

Shakespeare şi-a întitulat piesa *cum grano salis*: *Cum vă place vouă*, care sunteţi nişte superficiali, nişte neiniţiaţi. Voi nu vedeţi cruzimea care se ascunde în spatele idilei, nici ferocitatea care se acoperă de „dulci nimicuri", rostite graţios. Meritul lui Silviu Purcărete şi al admirabililor actori cu care a lucrat este acela de a ne fi dezvăluit adevărul mascat de poveste.

• Şi a fost ziua a treia, care a început cu ***Richard al III-lea***, venit tocmai din Africa de Sud, dar cu interpreţi albi, *afrikaaners*. Trei tineri – Marcel Meyer, David Dennis şi Nicholas Dallas – joacă toate rolurile, ajutându-se de măşti foarte ingenioase. Spectacolul este cursiv, tineresc, vioi, dar regizorul Fred Abrahamse nu vrea mai mult decât să le ofere actorilor săi posibilitatea de a juca. Ceea ce fac ei este corect, dar elementar. Frumuseţea spectacolului vine îndeosebi din textul rostit într-o engleză desăvârşită. (Ca peste tot în lume, respectul pentru dicţie se păstrează în zonele situate departe de metropolă…)

• Acelaşi ***Richard al III-lea*** a fost interpretat, în continuare, de trupa Teatrului Naţional din Beijing. Dacă japonezii, prin Théâtre du Sygne şi prin filmele lui Kurosawa, au adus interpretări noi şi revigorante ale pieselor lui Shakespeare, chinezii, în seara aceasta, nu au făcut decât un spectacol plicticos, ilustrativ, în



Scenă din *Măsură pentru măsură*, Teatrul „Vahtangov" din Moscova care actorii se pierdeau pe marea scenă a Naţionalului craiovean. Putea să fie un *fusion* între culturi diferite, dar n-a fost. Mai bine ar fi transformat piesa într-o operă în stil Beijing! Goethe spune, pe bună dreptate, că, în artă, toate stilurile sunt permise, în afară de cel plicticos.

• Am aşteptat cu mult interes spectacolul ***Măsură pentru măsură*** al Teatrului „Vahtangov" din Moscova. Am urmărit cu multă plăcere şi emoţie un exemplu de teatru psihologic, tradiţional în cel mai înalt înţeles al cuvântului. Actorii aveau intensitate, treceau rampa, iar aura lor strălucea, prinzându-te ca într-o vrajă. Problema este că, după ce impresiile se decantau, apăreau şi nemulţumirile. Decizia regizorului Iurii Butusov de a-l distribui pe Serghei Epişev atât în rolul *Ducelui*, cât şi în cel al lui *Angelo*, este perfect logică din punct de vedere ideologic, dar nefericită din punct de vedere teatral. Răsturnarea finală de situaţie, când ducele o ia pe Isabella cu forţa, nu mai surprinde, acest fapt fiind anunţat – ca să zic aşa – de la început. Eugenia Kreghzde pune enorm de mult *feeling* în rolul *Isabellei*, ceea ce impresionează, fireşte, dar se încadrează într-o paradigmă culturală cam învechită. Echilibrul dintre raţiune şi simţire nu este perfect menţinut. Avem atâta „simţire" cât încape în două filme, fie acestea *Moscova nu crede în lacrimi* şi *Gară pentru doi*. Cât despre raţiune, ea există, desigur, dar nu se prea vede, din cauza lacrimilor. Silviu Purcărete, în spectacolul realizat acum câţiva ani la Craiova, făcea astfel încât, atunci când Ducele îşi dădea arama pe faţă, faptul să surprindă, ceea ce-l incita pe spectator să-şi revizuiască impresiile despre întregul spectacol. Aici, desfăşurarea este emoţionantă, dar previzibilă.

• Ultimul spectacol pe care l-am putut vedea la Craiova a fost ***Comedia erorilor***, cu Compania „Propeller", în regia lui Edward Hall. Actorii sunt exclusiv

Foto: Florin Chirea

Scenă din *Visul unei nopţi de vară*, Compania „Propeller" din Marea Britanie bărbaţi, ca pe vremea Marelui Will. Se vede clar că le place să joace în travesti. Alasdair Craig apare ca maică stareţă, într-o ţinută care l-ar speria până şi pe Diderot, autorul mult disputatului roman, *Călugăriţa*. James Tucker, în *Adriana*, întruchipează o nevastă-crampon, a cărei insistenţă creşte cu vârsta, iar Arthur Wilson o joacă pe sora ei, ceva mai intelectuală. Dan Wheeler şi Joseph Chance sunt cei doi gemeni *Antifolus*, iar Will Featherstone şi Matthew McPherson sunt gemenii servitori. Toţi cei patru sunt simpatici, dinamici, şi par inepuizabili. Efesul este mutat într-o vagă ţară sud-americană, în care localnicii etalează sombrero-uri, cântă cu râvnă şi petrec de minune, ca şi cum ar fi într-un permanent carnaval. Nu se astâmpără nici în antract, când concertează în foaier.

Piesa nu este una dintre marile capodopere, dar nu ar trebui totuşi tratată ca un simplu vodevil. Sigur, mecanica este importantă, ritmul trebuie menţinut cu străşnicie, dar, prin accelerarea rostirii, se pierd anumite pasaje, care au o poetică aparte. Noroc că am profitat de ocazie pentru a reciti textul.

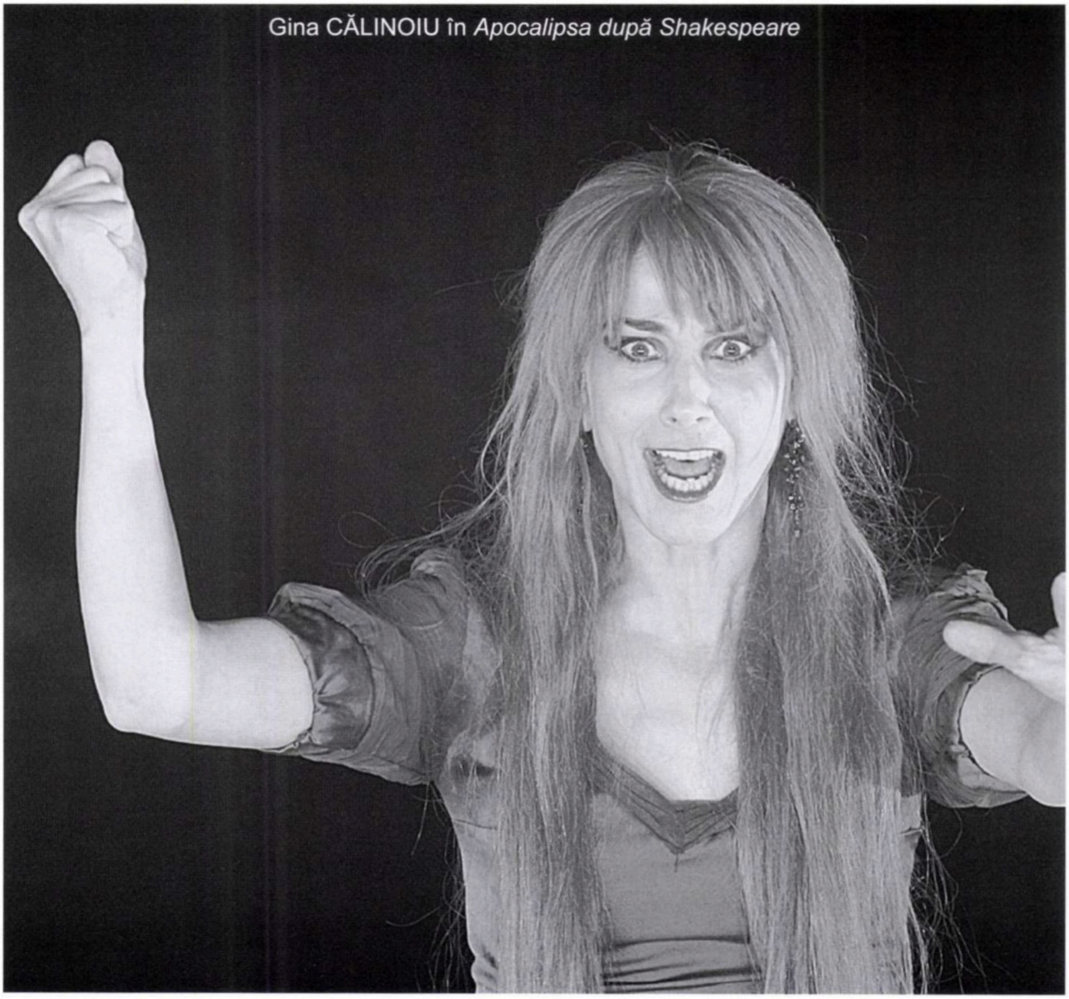
Am părăsit cu regret Stratfordul de pe Jiu, dar datoria mă chema; adică, aşa cum se spune în limba lui Shakespeare, *business first!*

Festivitatea de decernare a Premiului Internaţional „Shakespeare“ profesorului emerit Stanley WELLS (Marea Britanie)

Oana MEDREA

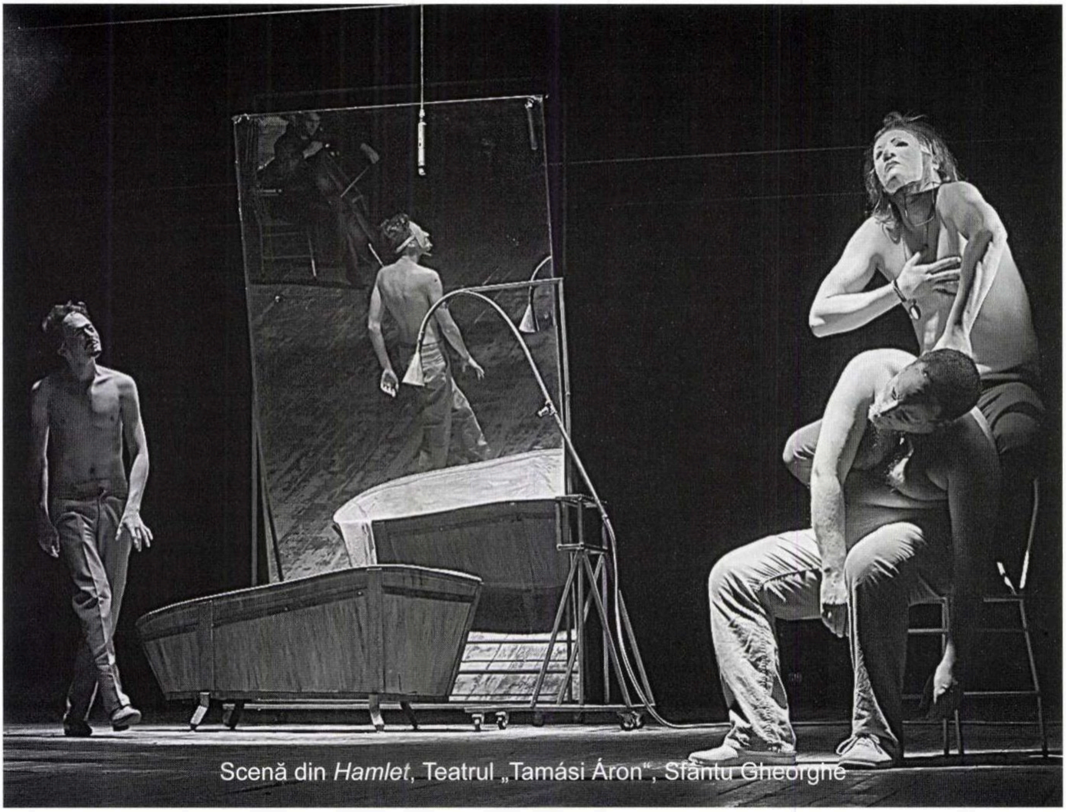
Au fost și ultimele 4 zile

Ultimele patru zile ale Festivalului Internaţional Shakespeare au ilustrat pe deplin sloganul celei de-a IX-a ediţii – **„Shakespeare al tuturor“** – şi, implicit, intenţia lui Emil Boroghină, directorul fondator al reuniunii de la Craiova, de a creşte aria de adresabilitate a spectacolelor prezentate anul acesta. Ca atare, producţiile din aceste ultime patru zile s-au înscris, alături de cele prezentate de-a lungul primei săptămâni, în proiectul de a aduce opera lui Shakespeare aproape de cât mai multe categorii de public, oferindu-i acestuia o gamă amplă de genuri spectaculare – patru spectacole de teatru, de teatru de păpuşi, de operă, concerte, sesiuni de shakespearologie şi conferinţe susţinute de membrii AICT.



Gina CĂLINOIU în *Apocalipsa după Shakespeare*

• După ce tenorul eroic Marius Vlad Budoiu şi soprana Renata Vari au oferit pe scena Operei Române din Craiova un regal liric celor care au venit să vadă *Otello* de Giuseppe Verdi, regizat de Rareş Zaharia (Franţa), paşii s-au îndreptat, din toate zările, către Naţionalul craiovean, unde urma să se joace ***Hamlet***, în regia lui László Bocsárdi (o coproducţie a Teatrului „Gyulai Várszínház" din Ungaria şi a Teatrului „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe). În spiritul „dictonului" shakespearean „Lumea-ntreagă e o scenă şi toţi oamenii-s actorii", spectacolul s-a înscris în moda timpului, fiind jucat *cu publicul pe scenă* – opţiune confirmată, de altfel, de intensitatea discursului artistic al lui Bocsárdi. Un spectacol tranşant, cu o dinamică ce împinge povestea lui Hamlet spre cel mai sincer realism, care transcende limitele de ordin lingvistic. Desigur, piesa lui Shakespeare este arhicunoscută, iar spectacolul creat de Bocsárdi alături de actorii de la Sfântul Gheorghe are o ritmicitate aproape filmică a decupajelor, a intrărilor şi ieşirilor personajelor. Actorul Mátray László (nominalizat pentru titlul de „Cel mai bun actor în rol principal" la Gala Premiilor UNITER de anul acesta), în rolul lui *Hamlet* – după ce în versiunea de acum cinci ani de la Teatrul „Metropolis", aparţinându-i aceluiaşi Bocsárdi, jucase rolul lui *Laertes* –, devine centrul de greutate al spectacolului, nu doar prin contrastul dintre înfăţişarea sa fizică (exprimând masculinitatea prin excelenţă) şi fragilitatea personajului pe care îl interpretează, ci şi prin expresivitatea cu care şi-a asumat rolul de „născut pentru a pune timpul la loc în matcă".



Scenă din *Hamlet*, Teatrul „Tamási Áron", Sfântu Gheorghe

Spectacolul lui Bocsárdi se dezvăluie din tuşe ferme, care punctează, prin mijloace extrem de ingenioase în funcţionalitatea lor, temele care străbat piesa lui Shakespeare: *moartea* şi *purificarea*. Câteva perdele din plastic concentrează semnificativ, în semitransparenţa lor, ideea de moarte, de apariţie-dispariţie, de teatru-în-teatru (spectacol al lumii, fapte consumate „la vedere"), nevoia de a şterge coşmarul realităţii printr-un simplu gest, de a dezvălui sau de a ascunde adevărul. În acele perdele de plastic (blurate de praf), care foşnesc violent de fiecare dată când unul dintre actori le trage de la un capăt la altul al decorului, într-un gest ostentativ de revoltă, stă toată putreziciunea Danemarcei, de care Hamlet încearcă să se purifice, cufundându-se în cadă, la începutul şi la sfârşitul spectacolului, ca într-o baie iniţiatică mai întâi, iar apoi, într-un gest definitiv de abandonare a lumii, ca o întoarcere la matcă.

Spectacolul creat de László Bocsárdi este dur ca plumbul, echilibrat prin intervenţiile de respiro ale actorilor Nagy Alfréd şi Diószegi Attila, care joacă atât cuplul Rosencrantz–Guildenstern, cât şi pe actorii din trupa ambulantă (pe care regizorul a ales să îi reducă la o formulă „reprezentativă" de doi comici universali, cu alura lui Stan şi Bran, care improvizează o suită de gaguri). Coerent, tăios, auster ca vizualitate, transpus în cea mai acută contemporaneitate (cu o *Ofelia* – Benedek Ágnes – androgină, cu chip de adolescentă, purtând blugi şi tricou, şi un Hamlet în hanorac şi blugi negri), spectacolul lui László Bocsárdi lasă poezia textului lui Shakespeare abia să se întrezărească, în cele două digresiuni vizuale de la

SZAKÁCS László și MÁTRAY László în *Hamlet*, Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe început şi de la final: cufundarea lui Hamlet în cada-matcă a lumii sale interioare, singura oază de adevăr.

• După un concert extraordinar susţinut de Orchestra Simfonică şi Corala Academică ale Filarmonicii „Oltenia", sub bagheta lui Guillaume Boulay (Franţa), care au interpretat fragmente din compoziţiile lui Hector Berlioz inspirate din dramaturgia lui Shakespeare – *Symphonie dramatique „Roméo et Juliette", Grande ouverture du „Roi Lear"* sau *Fantaisie sur „La Tempête"* –, prezentate în primă audiţie la Craiova, a urmat ***Apocalipsa după Shakespeare*** – un spectacol realizat de regizorul polonez Janusz Wiśniewski. O producţie a Teatrului Naţional din Craiova, bazată pe texte din *Macbeth, Richard III, Îmblânzirea scorpiei* şi *Sonetele* lui Shakespeare, *Adventul* (W. H. Auden), *Străbunii* (Adam Mickiewicz), *Dezideratul* (Max Ehrmann), dar şi pe texte din Biblie. Un spectacol eclectic în toate sensurile posibile ale acestui termen, pentru că înfăţişa un purgatoriu populat de personaje shakespeariene şi de alte personaje, care poartă culoarea anumitor epoci, smulse din mediul lor epico-istoric. Ilustrată scenic ca o epopee păgână coşmarescă, desfăşurată în scene repetitive şi obsedante, pe o temă muzicală care făcea ca totul să pară un „bâlci al deşertăciunilor", în care, rând pe rând, alaiuri de suflete damnate traversează scena parcă în căutarea salvării, *Apocalipsa după Shakespeare* aduce la un loc, în acelaşi purgatoriu, curtezane bătrâne, doctori, exorcişti, soldaţi în marş, copii, mirese, fantome, demoni, pe Lady Macbeth şi laşul ei soţ; iar în final, toţi cei rătăciţi se întâlnesc în acelaşi loc – un loc al Eternităţii –, ca martorii ai scenei răstignirii lui Iisus. Spectacolul este unul greu de suportat, dată fiind densitatea trimiterilor simbolice şi dificultatea de a urmări un fir narativ, fiind mai degrabă o desfăşurare de forţe, în sensul abundenţei mijloacelor sonore şi scenografice, a numărului mare de actori implicaţi, dar şi în ceea ce priveşte încărcătura copleşitoare a materialului textual.

• ...O duminică superbă, a debutat după-amiaza, cu un spectacol de teatru de animaţie: ***Eu sunt Shakespeare***, pe un text de Alina Nelega. în regia lui Gavril Cadariu, la Teatrul pentru Copii şi Tineret „Colibri". După şapte ani în care păpuşarii craioveni au fost nevoiţi să supravieţuiască în lipsa unui sediu de spectacol propriu, „Colibri" a renăscut în casă nouă: într-o celebră *casă de cultură* construită în anii '70, în perioada de avânt a Fabricii „Electroputere" din Craiova. După ce Primăria a alocat bani pentru reparaţii şi amenajare, noul sediu al Teatrului a fost inaugurat în noiembrie 2013, marcând şi debutul stagiunii 2013-2014. Teatrologul Adriana Teodorescu, care a devenit managerul instituţiei în luna aprilie a aceluiaşi an, încearcă, încă de atunci, să revigoreze imaginea şi repertoriul acestui teatru cu o tradiţie de jumătate de secol. În acest program se înscrie şi spectacolul *Eu sunt Shakespeare*, pe un text amuzant şi totodată educativ, atât pentru cei mici, cât şi pentru cei mari, pentru cunoscătorii operei lui Shakespeare, dar şi pentru cei mai puţin familiarizaţi cu acest univers. Alina Nelega a îmbinat în scenariul ei scene din *Visul unei nopţi de vară* şi scurte dialoguri cu tânărul Will, aflat la începutul carierei sale. Atracţia spectacolului o constituie păpuşile care le întruchipează pe Zânele Pădurii, extrem de expresive, cu ochi mari şi corpuri eterice, fosforescente, părând că zboară în întuneric. Montarea concentrează farmecul lumii în care a creat Shakespeare, cu muzica elisabetană jucăuşă, întâlnirile la un colţ de drum, peripeţiile şi travestiurile.

- Spectacolul care a înglobat punctul culminant şi deznodământul Festivalului a fost ***Tis Pity She's a Whore*** *(Ce păcat că-i târfă)* de John Ford, regizat de Declan Donnellan, o producţie a Companiei „Cheek by Jowl", care a electrizat publicul prezent în Sala Mare a Teatrului Naţional.
- În încheierea Festivalului, am avut ***Întâlnire cu Prospero***, un spectacol al Teatrului „Voskresinnia" din Lvov (Ucraina), creat de Yaroslav şi Alla Fedoryshyna. Actorii, în costume strălucitoare, au defilat pe picioroange, lăsându-i pe spectatorii adunaţi în Piaţa „Mihai Viteazul" să descopere scene din *Furtuna, Visul unei nopţi de vară, Romeo şi Julieta* şi *Hamlet*. Prospero şi-a asumat rolul de magician, însă de data aceasta pentru a orchestra întâlnirile dintre personajele altor piese. *Întâlnire cu Prospero* a avut toate ingredientele unui spectacol de carnaval medieval: muzică de poveste, costume colorate, măşti, giumbuşlucuri şi chiar efecte pirotehnice, care au învăluit totul în magie.

Chiar dacă vacanţa prelungită de 1 Mai părea să fi golit Craiova de locuitori, la ora spectacolelor, sălile s-au umplut de spectatorii apăruţi ca de nicăieri. Şi chiar dacă marile companii invitate şi-au epuizat prezenţa în prima săptămână a Festivalului, ultimele patru zile au menţinut tonusul şi ritmul de până atunci şi chiar au făcut din sărbătoarea shakespeariană una „a tuturor".

Mircea DINESCU, Maşa DINESCU şi Emil BOROGHINĂ

Crenguţa MANEA

În Ardeni – „cu gânduri şi cu imagini...“

Sub semnul dualităţii, al relativităţii şi îndoielii, montarea lui Silviu Purcărete după piesa ***Cum vă place***, producţia Teatrului Naţional din Budapesta – programată în a doua zi a Festivalului Internaţional Shakespeare, ediţia a IX-a (23 aprilie – 4 mai 2014, Teatrul Naţional „Marin Sorescu“, Craiova) –, este una profund personală, imagistic şi ideatic. Interpretarea textului shakespearian poartă amprenta inconfundabilă a regizorului, al cărui univers artistic este materializat într-un spectacol de natură barocă. Principalele argumente ale apartenenţei la această formă estetică (care depăşeşte istoricitatea Barocului teoretizat drept curent artistic) sunt multiplicitatea planurilor actului scenic şi structurarea lor în funcţie de prezenţa contrastantă a situaţiilor dramatice, a opoziţiilor care generează burlesc, ironie sau o perspectivă ce developează absurdul. Cititor al textului pe multiple niveluri, între care face insolite conexiuni, Silviu Purcărete gândeşte şi realizează spectacolul într-o formulă de „teatru în teatru“, construind prelungiri între lumea teatrului şi teatrul lumii, delimitările devenind elastice, greu de fixat – temeiul acestei abordări existând chiar în substanţa operei lui Shakespeare.

Cum vă place începe cu grimarea şi costumarea actorilor în faţa oglinzilor de cabină, în timp ce publicul intră în sală; realitate secundă, ficţiunea se construieşte la vedere, împreună cu noi, spectatorii; ne-o asumăm pentru a ne bucura de ea şi ne lăsam vrăjiţi cu bună-ştiinţă. Doar aşa putem avea acces la poveste; prima scenă din *Don Juan* (spectacol creat de Silviu Purcărete la Centrul Dramatic Naţional din Limoges) era una similară, în care teatralitatea se dezvăluia fără a-şi pierde farmecul, joc al identităţilor făcut şi cu complicitatea publicului. Prin astfel de trimiteri, Silviu Purcărete se adresează şi memoriei afective a spectatorilor săi, face apel la acele momente în care ne lăsăm seduşi, în contrast cu natura fragil-fulgurantă a reprezentaţiei teatrale. Sau, poate, de aceea cu atât mai atrăgătoare, mai irezistibilă...

Travestiul – mijloc de expresie tradiţional pentru arta actorului – este asociat de Purcărete şi cu o identitate dilematică legată de sex, în context actual, dar nu numai; semnele teatrale, prin costum, machiaj, expresie corporală, fac referire la o anume evoluţie a mentalităţilor privind sexualitatea. Purtând pălării-bonetă dantelate, cu poşetuţe şi atitudini în acelaşi ton de vulnerabilitate confuză, eroinele, fugare de la curtea ducelui Frederick, adoptă costumul modern şi, odată cu el, o libertate care se dovedeşte dificil de susţinut, atâta timp cât ea se vrea funcţională doar la nivelul egalităţii de sex. Se transformă în libertinaj, şi libertatea ajunge iluzorie; păstorul Corin este hărţuit de pasionala Phebe şi obligat să se apere – de altfel, cu destulă eficienţă; până şi Tocilă cade victimă farmecelor atât de tomnaticei Audrey, plină de perseverenţă sub aparenta ei lipsă de apetit.

Personaje precum Rosalinda, Celia, Phebe, Audrey sunt jucate de bărbaţi, într-un travesti rezolvat în cheie grotesc-comică. Pandantul acestei soluţii, un fel de oglindă care răstoarnă imaginea, se află în aceea pentru un personaj definitoriu în poetica teatrală shakespeariană: *Jaques Melancolicul*; el este jucat de o actriţă – Udvaros Dorottya, mereu sensibil atentă la partitura sa şi la desenul relaţiilor cu partenerii –, iar celebrul monolog „Lumea-ntreagă e o scenă...“, în structura

SZATORY Dávid în *Cum vă place*, Teatrul Național Budapesta

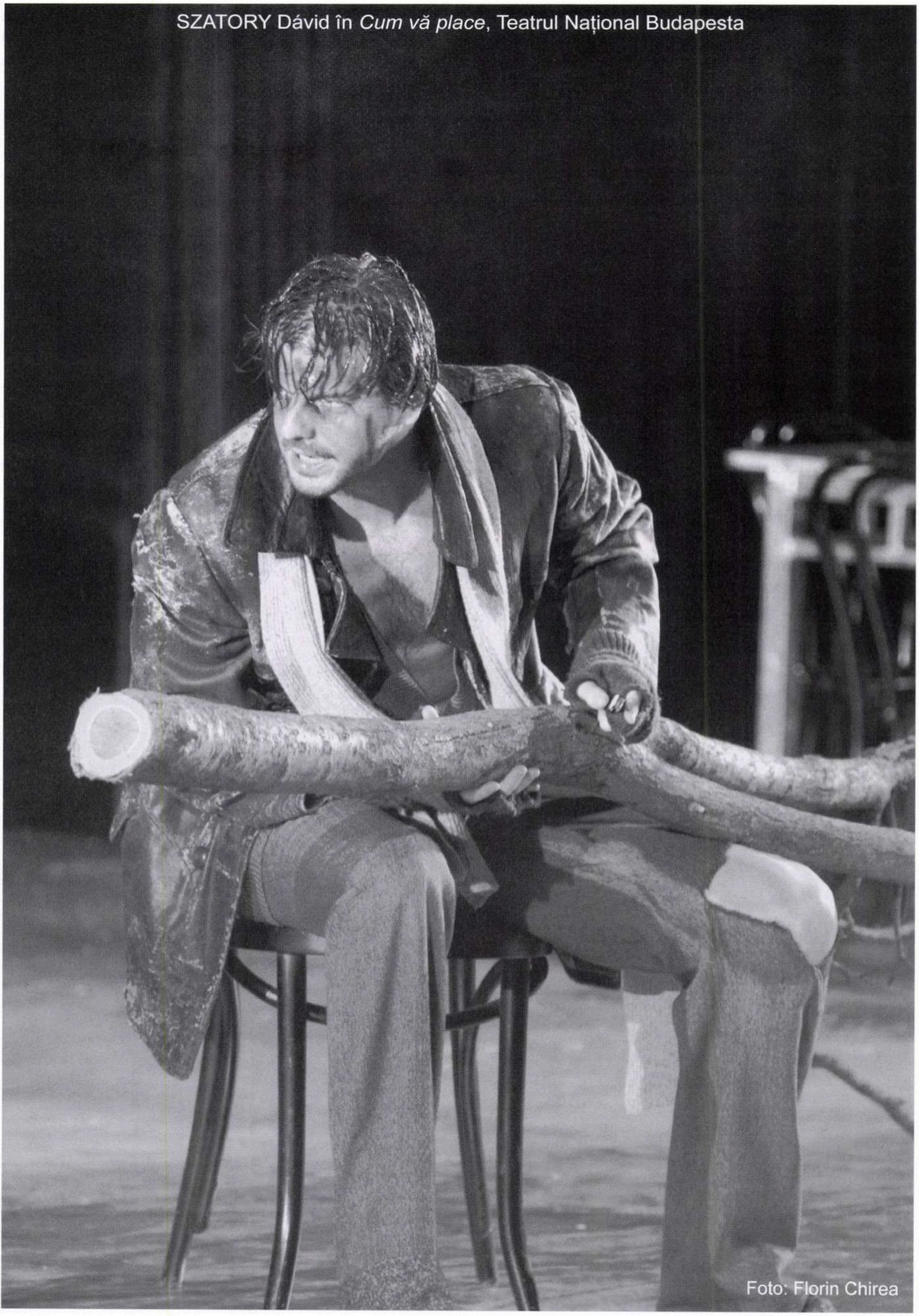


Foto: Florin Chirea

spectacolului, devine momentul de maxim interes de la curtea, exilată în Pădurea Ardenilor, a detronatului Duce. Este şi momentul în care, pe ritmuri pop-rock, sunt satirizate moravuri şi instituţii, sunt formulate proteste cetăţeneşti, sunt parodiate revolte.

Sub un sistem de strictă supraveghere, la curtea Ducelui Frederick sunt admise doar lupte, şi acelea trucate, pentru eliminarea adversarilor. În Ardeni, Ducele surghiunit este patron al artelor, dar şi un *bon-viveur*, ataşat de plăcerile vieţii; aici se visează, se fac excursii în natură, se vânează şi se petrece, cu mâncare şi băutură; dar arta cinegetică nu poate eluda tranşarea prăzii, care se face cu cele mai prozaice, grosolane chiar, unelte de măcelărie... Hrana, ca resursă a fiinţării, în contrast cu un absurd consumism al societăţii, care corupe natura umană, este o temă constantă a discursului teatral al lui Silviu Purcărete; revine la ea, o reaşază în contexte diferite, predispune la meditaţie.

Nu trebuie omis nici faptul că tot aici, în Pădurea Ardenilor, „educaţia sentimentală" a lui Orlando, iniţierea lui erotică, este înscenată de *Rosalinda* travestită în Ganymede – şi jucată de un actor, Trill Zsolt, cu o disponibilitate ludică admirabilă. Vechea rostire „Codru' frate cu românu'" îl inspiră pe Silviu Purcărete, care formulează, în termeni scenici, propria exegeză la *Mioriţa*: tot în Ardeni, el face pentru Păstorul Corin un cortegiu de mioare (!), înfăţişat expresiv de tinere şi

Foto: Florin Chirea

frumoase actriţe, desprinse, parcă, din tablourile de gen. Umorul este pe măsură, iar efectul comic desăvârşit.

În Ardeni se pătrunde trecând hotarul magic: ecoul versurilor „De treci codrii de aramă, de departe vezi albind..." pare să evoce anume afinităţi elective! Este şi o graniţă a teatrului pe care Helmut Stürmer o face flexibilă, printr-un decor care atinge şi picturalitatea, şi conceptul de instalaţie; este o construcţie care evoluează organic, împreună cu dezvoltarea dramaturgică a spectacolului. Eclerajul, elaborat în cele mai mici detalii şi unghiuri ale spaţiului scenic, aduce lumini în culori calde; o iarnă de basm, un ren, parcă de la sania lui Moş Crăciun, rimează cu iepuraşul-jucărie cu care adoarme în braţe Tocilă, atunci când Rosalinda şi Celia pun la cale evadarea. Lumea Ardenilor, universul acesta, va deveni inaccesibil, fără putinţă de întoarcere la el, odată cu impunerea unei anume stabilităţi a situaţiilor şi a unei legalizări a relaţiilor; un perete de metal alunecă şi separă ireversibil lumile: Ducele se întoarce din exil şi se reinstalează în funcţie, iar artele devin inutile în proximitatea puterii.

Într-o discuţie particulară, consultantul literar Kulcsár Edit detalia despre colaborarea lui Silviu Purcărete cu trupa Naţionalului budapestan, despre atmosfera de încredere care a fost instalată pentru creaţia comună. Plăcerea evoluţiei pe scenă, a jocului, pe care trupa din Budapesta a transmis-o, cu generozitate şi tehnică teatrală bine aplicată, a ajuns la public – un public ce are o relaţie teatrală îndelung exersată cu regizorul Silviu Purcărete, care s-a lăsat fermecat şi convins că opera lui Shakespeare şi spectacolul prezentat pot fi şi ale sale.

„Shakespeare al tuturor", tema propusă de Emil Boroghină la actuala ediţie a Festivalului, publicului acestui eveniment, cetăţenilor oraşului şi oamenilor de teatru prezenţi aici, români şi străini, este una inspirată. Există în această sintagmă o trimitere şi către un anume tip de comunicare, prin creaţia care uneşte şi armonizează, dincolo de limitările impuse de timp sau de graniţele unor culturi; o astfel de comunicare este posibilă în teatru; ea se poate transforma în comuniune; iar cele mai multe dintre spectacolele din programul Festivalului argumentează această idee, că opera lui Shakespeare este a tuturor şi toţi ne putem întâlni, prin ea. Datorită acestei valorizări care ne include, Shakespeare este şi al fiecăruia.

La douăzeci de ani de la iniţiere, toate orizonturile sunt deschise pentru Festivalul Internaţional Shakespeare; directorul-întemeietor – şi astăzi, în entuziastă acţiune! –, actorul Emil Boroghină, i-a asigurat o frumoasă „tinereţe fără bătrâneţe".

Teatrul Naţional din Budapesta – Cum vă place **de William Shakespeare. (Premiera ianuarie 2014.) Regia: Silviu Purcărete. Decorurile: Helmut Stürmer. Costumele: Dragoş Buhagiar. Muzica: Vasile Şirli. Coregrafia: Baczó Tünde. Consultant literar: Kulcsár Edit. Cu: Üvári Zsoltán (*Ducele Surghiunit, Ducele Frederick*), Trill Zsolt (*Rosalinda*), Udvaros Dorottya (*Jaques Melancolicul*), Kristán Attila (*Amiens, Denis, Curtean*), Fehér Tibor (*Celia*), Schnell Ádam (*Le Beau, Curtean*), Reviczky Gábor (*Tocilă*), Tóth Lásló (*Olivier, Curtean*), Szatory Dávid (*Orlando*), Bodrogi Gyula (*Adam*), Szarvas József (*Corin, Curtean*), Rácz József (*Silvius, Curtean*), Farcas Dénes (*Phebe, Curtean*), Eperjes Károly (*Audrey*), Köleséri Sándor (*William, Jaques du Bois*), Horváth Attila (*Charles*), Söptei Andrea, Tóth Auguszta, Ács Esyter, Katona Kinga, Kiss Emma, Mikecz Estilla, Roehnelt Zsuzsanna (*Hymen, Curteni, Muzicieni, Zâne, Măşti*), Komlósi Zsuzsunna (*Pianista*), Kéringer Dávid (*Saxofonistul*).**

Roxana CROITORU

„Vin actorii!”

Ediţia a IX-a a Festivalului Internaţional Shakespeare de la Craiova, desfăşurat sub auspiciile a două aniversări: 450 de ani de la naşterea Marelui Will şi 20 de ani de la înfiinţarea Festivalului, a avut ca titlu generic SHAKESPEARE AL TUTUROR.

Cuvântul inaugural al creatorului acestui festival, regăsit şi în caietul-program, actorul Emil Boroghină, director fondator al Festivalului Internaţional Shakespeare, Preşedintele Fundaţiei Shakespeare şi Vicepreşedinte al Reţelei Europene a Festivalurilor Shakespeare, lămureşte titlul din acest an. După ediţii elitiste, care s-au adresat mai mult specialiştilor, se doreşte, acum, ca spectacolele realizate de regizori cunoscuţi şi de companii din „ţări cu o puternică mişcare teatrală“ să ajungă la cât mai multe şi diverse categorii de spectatori.

Şi astfel, spectacolul de deschidere a fost oferit tuturor, a coborât în stradă, în piaţa din faţa teatrului în care, cu câteva clipe înaintea spectacolului, a fost dezvelit bustul lui Shakespeare, creaţie a artistului craiovean Rodion Gheorghiţă.

• În Piaţa Shakespeare celebra trupă a **Teatrului Globe**, pentru a doua oară prezentă în Festival, a jucat piesa *Mult zgomot pentru nimic* în regia lui Max Webster. Legăturile dinspre Ardeal spre Bănie sunt precare, aşa că, nu am ajuns în timp util la prima reprezentaţie. A doua zi, din cauza timpului nefavorabil, spectacolul s-a mutat în marele foyer al teatrului. Deschiderea largă a holului şi treptele au înlocuit scena de scândură, iar casa lui Leonato, sugerată de poarta cu trei arcade-intrări şi delimitată de perdelele de culise, era acum alcătuită din câteva panouri albe, neutre. Cei care au urmărit ambele reprezentaţii depun mărturie că au trăit aceeaşi emoţie urmărind o demonstraţie de teatru mare, teatru adevărat. Cu o deosebită simplitate, aproape fără decor, doar o masă şi câteva scaune, elemente de recuzită, o valiză din care se revarsă în cascadă portocale, o ghirlandă, un stativ, lumânări, iar costumele cu fine aluzii la epocă şi personaj te cuceresc în această comedie romantică, cu ritm alert, de un farmec nebun. Actorii conduşi cu simplitate de firele nevăzute ale regiei joacă firesc, cu o ştiinţă a rostirii şi a susţinerii partiturii, care vine dintr-o lungă tradiţie a şcolii elisabetane cultivată, nicicând abandonată. Montarea mizează pe jocul actorilor în stare să suplinească lipsa decorului sau a luminilor sofisticate din teatru. Te cucereşte verva, ludicul reprezentaţiei ce nu se opreşte nici în pauza dintre acte. Muzica lui John Barber, interpretată la diverse instrumente de actori, subliniază atât intrările-schimbările personajelor cât şi vivacitatea, umorul lor. Cu perfectă precizie într-un vârtej ameţitor se derulează intrigile, răutăţile, manipulările perfide, prejudecăţile, ca în final să iasă învingătoare iubirea. Dinamismul, crescendoul acţiunii reiese nu numai din talentul pe care este grefată ştiinţa rostirii actorului, ci şi din acea subtilă şi continuă complicitate a partenerilor, din relaţia lor chiar şi in momentele fără replică. Cuplul *Beatrice* (Emma Pallant, admirată la Bucureşti, la ediţia anterioară în tulburătoarea interpretare a *Rosalindei* din *Cum vă place*) şi *Benedick* (Simon Bubb)sunt motorul, combustia de umor, ironie care dezlănţuie râsul în cascade. Plină de haz şi aplomb actriţa Joy Richardson în triplul rol *Margaret, Borachio, Părintele Francis. Claudio* (Sam Phillips), erou negativ, alternează duritatea cu delicateţea. Jemma

Lwrence în *Hero* valorifică carismatic datele native de frumoasă, blondă ingenuă. Chris Starkie, dublu rol *Dogberry* şi *Don John* alternează comicul cu seriozitatea. *Leonato* (Robert Pickvance) şi *Don Pedro* (Jim Kitson) sunt remarcabili în rolurile autorităţii şi înţelepciunii.

Spectacolul gândit ca un spectacol pentru toţi, o veritabilă demonstraţie de artă, îşi va continua periplul în lume ca un omagiu adus la ceas aniversar celui mai mare dramaturg al lumii.

• Şi pentru că extraordinarii actori ai Teatrului Globe mi-au readus în minte replica din Hamlet: „vin actorii" nu pot, să nu amintesc alte două teatre, cu stiluri de interpretare diferite, dar cu actori tot atât de remarcabili, care ne-au încâtat în cele câteva zile petrecute la Craiova. E vorba de actorii **Teatrului „Vahtangov"** din Moscova cu spectacolul *Măsură pentru măsură* în regia lui Yuri Butusov şi *Miranda* în regia lui Oskaras Korsunovas de la **OKT/Teatrul Municipal Vilnius** din Lituania.

Măsură pentru măsură a avut tot o scenografie minimă, s-a jucat în perdele. Câteva mese şi scaune negre şi ca recuzită, la un moment dat, câteva ghivece cu flori artificiale şi o valiză, peturi aruncate în scenă la începutul şi la sfârşitul spectacolului dau libertate privitorului să urmărească în spaţiul liber, aerat, atent jocul actoricesc. Regia în linii puternice şi clare e susţinută de muzica şi mişcarea scenică cu rol pregnant pe tot parcursul spectacolului şi de actori-interpreţi năucitori. E un spectacol pe care-l urmăreşti cu sufletul la gură, incredibil, dureros de frumos şi tragic în acelaşi timp. Mă voi referi la două momente: Isabella vine să-l implore pe Angelo, locţiitorul Ducelui, să-i graţieze fratele condamnat la moarte. *Actriţa* (Eugenia Kregzhde) apare din fundul

Scenă din *Mult zgomot pentru nimic*, Teatrul Globe

scenei în fugă, pe vârfuri. E un fir de fată, se apropie de Angelo, e refuzată, se retrage, revine din nou, pe tot parcursul monologului joacă pe tot spaţiul scenic ca de altfel toţi interpreţii. De câte ori se retrage şi pare să renunţe e îndemnată şi susţinută de Lucio, prietenul fratelui ei şi de încă un nobil, care o suflă către Angelo ca pe o pană. Când îl imploră disperată, în final, se lasă în genunchi şi îi cuprinde picioarele cu mâinile . Angelo încremeneşe cu expresie de statuie, ca unul ce nu poate fi atins de o femeie. Când Isabella află preţul graţierii şi e ridicată cu furie în aer de Angelo, ea hohoteşte mut, mască a durerii. Un alt moment răscolitor e cel al lui *Claudio* (Vladimir Beldian) şi iubita lui, *Julieta* (Maria Berdinskikh), scenă mută în închisoare, în care cei doi dansează. Ea desculţă, urcată pe pantofii lui, amândoi dansează într-o dureroasă îmbrăţişare de o infintă delicateţe, el aplecat protejându-i sarcina înaintată. Serghei Epişev în dublul rol al *Ducelui Vincenţio* şi al lui *Angelo* fără niciun artificiu de machiaj, doar culoarea costumului diferă între personaje şi arta interpretării. Monologul Ducelui din momentul în care se hotăreşte să-şi părăsească pentru o vreme regatul este interpretat alb, impasibil. Monologul lui Angelo, plin de îndoială asupra firii sale, se sfârşeşte într-un strigăt mut, rapel la celebra pictură a lui Munch *Strigătul*.

Fidel crezului său de a pune în scenă piese clasice în forme contemporane, relevând ceea ce rămâne actual şi universal peste timp, Oskaras Korsunovas revine în Bănie cu *Miranda*, o *Furtună* interpretată de doi actori: *Prospero* (Darius Meskauskas), cunoscut publicului ca celebru interpret al lui Hamlet la ediţia anterioară, şi *Miranda* (Airida Gintautaite). Foarte interesantă cheia în care e citit spectacolul: o pendulare între realitate şi oniric. Într-o cameră-bibliotecă mobilată după moda anilor sovietici '60, un tată îşi îngrijeşte fata cu disabilităţi. Are degetele mâinilor contorsionate, vorbeşte greu şi articulează inteligibil doar uneori. Povestea care o fascinează şi unica pe care o doreşte citită-interpretată de tatăl ei este *Furtuna* de Shakespeare, în principal povestea de iubire dintre Miranda şi Ferdinand. Obiectul-fetiş al fetei este o figurină-bibelou reprezentând Lebăda albă (Odille) din baletul *Lacul lebedelor* de Ceaikovski. Muzica baletului va fi fundal sonor în spectacol. În dorinţa de a-şi anima fiica, de a-i stârni interesul şi buna dispoziţie, tatăl devenit Prospero şi, rând pe rând, personajele poveştii recreează lumea fantastică a insulei, ajutat în alternarea lumilor real-vis cu efecte sonore de muzica puternic gălăgioasă a unui radio cvasifuncţional, de aprinderi şi stingeri de lumină pe post de fulgere şi, nu în ultimul rând, de cantitatea substanţială de vodkă, care îl mobilizează. Cu disperare încearcă să o facă părtaşă la joc, o ridică din fotoliu (spaţiu prizonier al Mirandei), o pune ca pe o păpuşă din cârpe pe vârful pantofilor săi, ca să o plimbe, să meargă. Când cade în vis, fata devine lebăda de pe ecranul televizorului, iar în visul tatălui epuizat de multiplele roluri interpretate, fata lui, Miranda, devine un Ariel agil şi demonic. Trecerile dintr-un registru interpretativ într-altul sunt facinante atât în jocul tatălui Prospero, cât şi, în cel al Mirandei. Neputinţa, disperarea, dorinţa-iubire – un vis de neatins, mânia se succed ca imaginile de film şi se imprimă, cred eu, pentru totdeauna pe retina spectatorului. Şi mai cred că, dincolo de experienţa comună a spectatorilor trăită pe stradă sau în sala de spectacole, Festivalul Internaţional Shakespeare, cel mai apreciat festival Shakespeare din afara graniţelor Angliei, dă dreapta măsură a ceea ce este spectacolul de teatru „important", „mare" (ca să citez un mare regizor român şi de la Craiova, Vlad Mugur) şi marii săi interpreţi.

Ştefan OPREA

Trei actori cât şaisprezece!

Printre spectacolele care au reţinut atenţia în mod deosebit chiar din primele zile ale Festivalului s-a situat şi ***Tragedia lui Richard III***, prezentat de Compania sud-africană „Abrahamse & Meyer Productions“ din Cape Town Theatre, spectacol a cărui primă calitate stă în extraordinara performanţă actoricească: doar trei interpreţi, toţi bărbaţi, poartă în scenă 16 personaje, fără a reduce în vreun fel textul shakespearian, fără a-l rezuma, ci dimpotrivă, jucându-l într-un absolut respect. (Au fost unele scene, spre final, în care scopul principal al actorilor părea să fie rostirea textului – voluptatea de a ni-l înfăţişa în toată splendoarea lui poetică.) Într-o vreme (ca a noastră) în care autori de spectacole de toată mâna sucesc şi răsucesc în toate chipurile marile texte shakespeariene, spre a ni le face mai accesibile (ca şi cum ele – prin ele însele – n-ar avea această calitate!), fidelitatea desăvârşită a actorilor sud-africani e demnă de toată stima; ca, de altfel, întreaga lor evoluţie, de un profesionalism riguros. Voci cultivate – cu posibilităţi nelimitate de schimbare a registrului, în funcţie de schimbările rapide de identitate a personajelor. Nu-i, desigur, la îndemna oricui să treacă în câteva minute de la rolul Richard la rolul Lady Anne, apoi la Regina Margaret, pentru a reveni iarăşi şi iarăşi la Richard. Şi totuşi, asta face Marcel Meyer. Şi la fel face David Dennis, în cele şapte personaje ale sale (*Clarence/ Lady Anne/ Buckingham/ Regina Margaret/ Edward IV/ Ducesa de York/ Ducele de York*), precum şi cel de-al treilea interpret, Nicholas Dallas (*Lord Hastings/ Regina Elizabeth/ Asasin/ Catesby/ Prinţul Edward/ Henry Tudor/ Contele de Richmond*).

Am pomenit doar vocile actorilor, dar ele nu caracterizează singure un personaj: li se alătură gestul, mişcarea, atitudinea, starea, ştiinţa relaţiei, toate acestea funcţionând perfect, în spectacolul regizorului Fred Abrahamse. Pentru travestiuri şi compoziţii sunt folosite măşti şi costume, foarte diferite de la un personaj la altul şi, totuşi, foarte judicios concepute ca să poată fi schimbate într-un timp extrem de scurt (designer – acelaşi Marcel Meyer, care e şi interpret!). Deşi trec foarte repede de la un personaj la altul, actorii se află mereu într-o maximă concentrare, păstrând nealterată tensiunea internă a fiecăruia, precum şi încordarea relaţiei cu celelalte. Mijloacele actoriceşti sunt economicoase. Nimic nu pare în plus, dar nimic nu pare a lipsi din ceea ce trebuie să însoţească şi să caracterizeze evoluţia unui personaj: mişcările, atitudinile au conţinut şi sens.

Totul pare a fi elaborat şi supravegheat de un spirit foarte autoritar – acesta fiind regizorul Fred Abrahamse. El semnează şi decorurile, şi eclerajul, asigurând spectacolului o imagine şi o atmosferă în perfect consens cu stările de tensiune şi de conflict, cărora le conferă dinamism, plasticitate şi substanţă. Semnalez spre exemplificare un singur aspect al decorului: cârligele (înfricoşătoare), ca de abator, în care vor fi (şi sunt) agăţate, pe rând, pe măsură ce cad, capetele victimelor lui Richard. Acestea ne-au amintit de cârligele de abator în care erau agăţate leşuri adevărate, într-un spectacol din perioada *naturalismului*. Nu-i, desigur, acelaşi lucru acum; procedeul, stilizat (deşi sugestia naturalistă nu lipseşte cu totul), subliniază pregnant dimensiunea tragediei.

Foto: Florin Chirea

Scenă din *Richard III*, Teatrul Naţional din Beijing (China)

Scenă din *RIchard III*, Compania „Abrahamse & Meyer Productions“ din Africa de Sud

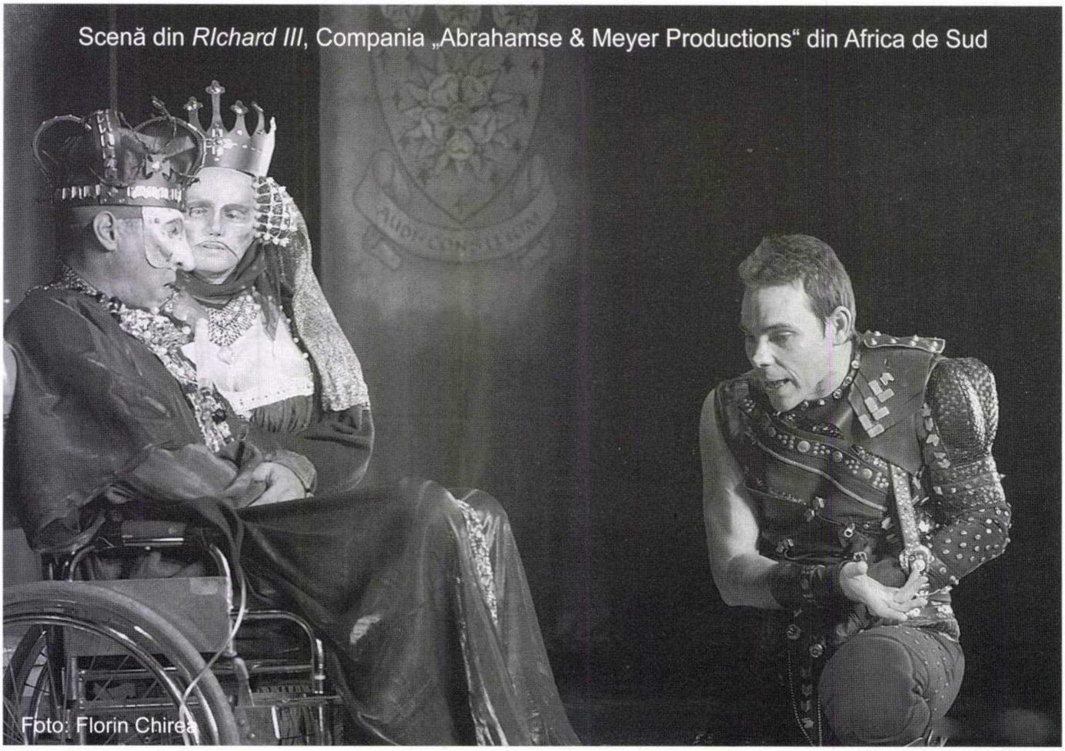


Foto: Florin Chirea

Fred Abrahamse, regizor, designer şi producător, a fondat în tinereţe Compania Teatrală „People's Space“, iar apoi a fost director artistic la „Baxter Theatre“. În cei 30 de ani de activitate a montat peste o sută de spectacole (drame, opere, *musicaluri*) şi a contribuit la lansarea multor piese noi din dramaturgia sud-africană. Din opera lui Shakespeare a ales, pentru spectacolele pe care le-a semnat, *Romeo şi Julieta, Richard III, Mult zgomot pentru nimic* şi *Visul unei nopţi de vară*, iar din alţi autori *Shakespeare's R. & J.* de Joe Calarco, *Private Lives* de Noël Coward, *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams ş.a. Împreună cu Marcel Meyer a scris şi a regizat unele *musicaluri* de mare succes, iar în teatrul liric a semnat regia premierei mondiale a operei safari *Sacred Bones* de Roelof Temmingh, precum şi o versiune dramatizată a *Recviemului* de Mozart (la Cape Town Opera).

Cu spectacolul prezentat acum la Festivalul Shakespeare de la Craiova, Compania „Abrahamse & Meyer Productions“ debutează pe o scenă europeană, după ce a cunoscut succesul în Africa de Sud şi în S.U.A. (unde, în 2012 şi 2013, a prezentat spectacolul *Kingdom of Earth* la Provincetown Tennessee Williams Theatre Festival).

Doina PAPP

OTELLO de Verdi în Festivalul „Shakespeare“

Cred că este pentru prima oară în istoria Festivalului „Shakespeare“ de la Craiova când programul include şi o operă. Fireşte, mai întâi pentru că o coincidenţă fericită a făcut ca în repertoriul Operei Române din Craiova să existe, într-o înscenare remarcabilă, ***Otello*** de Verdi, una dintre creaţiile de vârf ale compozitorului de curând celebrat la Bicentenar, în întreaga lume. Dar şi pentru că regizorul care a creat spectacolul este, între altele, un apreciat colaborator al lui Silviu Purcărete, în teatru ca şi în operă. (Poate e un început în a discuta mai atenţi acest fenomen, respectiv prezenţa regizorilor de teatru în operă, mai ales după cele câteva succese din ultima vreme, pe scenele din ţară.) Cu o carte de vizită impresionantă, Rareş Zaharia, stabilit din anul 2003 la Paris, şi-a investit multe dintre bogatele sale cunoştinţe din domeniul artelor plastice, muzicii şi teatrului (pentru fiecare dintre acestea fiind calificat) în realizarea acestui spectacol de operă, apreciat încă de la premieră (octombrie 2013) pentru modernitatea şi originalitatea lui. „Când montezi o operă după o piesă de teatru, trebuie să ţii cont de acest lucru“ – declara regizorul. Când autorul e Shakespeare – adaug eu –, lucrurile devin şi mai complicate. Noroc că libretul (de mare calitate, în acest caz) semnat de Arrigo Boito, rezolvă în parte această problemă – cum spune tot regizorul. Aşa încât munca lui s-a concentrat îndeosebi pe trecerea în imagini a poveştii din piesă, despre gelosul Otello şi intrigantul Iago, care-i alimentează această tară de caracter.

Călăuzit de gândul că partitura (penultimă creaţie a lui Giuseppe Verdi) are influenţe wagneriene, fiind mai aproape de ceea ce specialiştii numesc operă simfonică, regizorul a pus accentele cuvenite pe acest aspect al lucrării. Se simte acest lucru îndeosebi în atmosfera apăsătoare a montării, care încă de la început se plasează sub un semn rău prevestitor. De la decoruri şi costume (Răzvan Drăgănescu) la ecleraj, tonurile sunt sumbre (predomină griurile), geometria desenului scenic şi a costumelor fiind austeră (scena e dominată de coloane masive, iar obiectele scenice au angulozităţi rigide). Singura pată de culoare e rochia de un roşu aprins a Desdemonei, simbolizând iubirea, dar şi păcatul. Ca o contribuţie personală la interpretarea mesajului, regizorul conferă corului un rol mult mai bine definit, ca personaj colectiv, ieşit – să spun aşa – din mantaua lui Iago.

Un Iago astfel multiplicat într-o colecţie de intriganţi, corespunzătoare spiritului epocii, descrisă acum ca fiind aceea contemporană cu autorul. Şi aici, Rareş Zaharia are argumente culturale, invocând o realitate din epocă: faptul că, cerându-i un portret al lui Iago pictorului Giovanni Morelli, acesta i-ar fi pictat un gentleman frumos şi nevinovat, lăsându-l pe compozitor să bănuiască că aici e sugerată ipocrizia gulerelor scorţoase. În consecinţă, corul din *Otello* e nu doar ecoul acţiunilor din piesă, ci şi motorul acestora, uneltind odată cu Iago la distrugerea iubirii celor doi eroi. E foarte prezent în scenă (nu doar prin minunatele partituri, interpretate cu multă aplicaţie şi adesea cu virtuozitate, în spectacolul craiovean), ci şi prin acţiunile pe care regizorul i le indică, într-o dinamică teatrală expresivă. La început învârtindu-se în cercuri similare vârtejurilor furtunii de pe malul unde va poposi Otello, iar mai apoi tot mai implicat, la vedere, în ţesătura intrigii, ce culminează cu scena focului, în care regizorul vede un pandant al tabloului vrăjitoarelor din *Macbeth*.

Într-un interviu mai vechi, cu prilejul premierei *Don Pasquale* de Donizetti, la Opera din Bucureşti, tânărul regizor declara că s-a ataşat de stilul lui Purcărete cu prilejul spectacolului *Ubu Rex cu scene din Macbeth*. Acolo, ca şi în *Gianni Schicchi* de Puccini, de la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, unde Rareş Zaharia i-a fost asistent, cunoscutul regizor mizează – cum ştim – pe exemplara mişcare a grupurilor, devenită la el definitorie. Lecţia maestrului a fost deci însuşită, şi iată că dă acum roade în montarea tânărului său învăţăcel.

La fel de important este pentru regizor vizualul, de unde grija pentru construirea şi derularea în succesiune a imaginilor; aşa încât, dacă până la aceste inovaţii recente din teatrul liric, datorate regizorilor de teatru dramatic, puteam asculta la Operă, cu ochii închişi, doar vocile, acum a devenit obligatorie asocierea lor spectacolului vizual, din ce în ce mai osmotic asimilat întregului.

Infuzia de teatralitate este evidentă şi în jocul interpreţilor. Lucrând cu două distribuţii, regizorul reuşeşte să le omogenizeze şi să dea fiecărui cântăreţ rolul exact în relaţiile cu partenerul şi cu ansamblul. În rolul lui *Otello*, Marius Vlad Budoiu (de la Opera din Cluj) îşi confirmă calităţile vocale cunoscute, fiind în acelaşi timp o prezenţă plină de naturaleţe, fără ieşirile patetice şi artificiile care, în interpretări mai vechi, parazitau acest personaj. Plăcută la înfăţişare e şi Renata Vari, interpretă sensibilă a *Desdemonei*, prin voce şi atitudine. O completează cu talent Florentina Soare, în rolul *Emiliei*. Omniprezent în scenă, *Iago* îi dă interpretului ocazia să-şi impună rolul şi dincolo de scenele cântate, în care baritonul Nikola Mihailovic din Serbia se face remarcat. El mută adesea accentul pe funcţia distructivă, periculoasă, a acestui duşman din umbră, care nu e altul decât intrigantul de profesie. În ordinea simbolurilor vizuale la care apelează regizorul, finalul impune printr-o scenă de mare efect: metafora batistei, care, fluturată fiind acum de gentlemenii din anturajul gelosului Otello, dobândeşte sensul de ironie a sorţii.

Includerea operei *Otello* în Festivalul „Shakespeare", pe care – din păcate – mulţi dintre oaspeţii reuniunii de la Craiova au ignorat-o, a fost un bun prilej de bucurii artistice, dar şi de discuţii pe marginea unor teme deja enunţate, precum regia de operă şi şansa pe care e bine să o dăm unor tineri care se apropie cu atâta răspundere de acest gen dificil.

Şi, tot din păcate, am constatat cu acest prilej stadiul avansat de degradare al clădirii Operei craiovene (clădire de patrimoniu), unde un generator electric improvizat a bruiat constant, până la exasperare, desfăşurarea spectacolului. Sper într-o cât mai grabnică remediere a acestor neajunsuri, pe care artiştii nu le pot învinge doar cu talentul lor.

Opera Română din Craiova – Otello **de Giuseppe Verdi. Libretul Arrigo Boito, după piesa *Othello* de William Shakespeare. Regia: Rareş Zaharia (Franţa). Conducerea muzicală: Dejan Savic (Serbia). Scenografia: Răzvan Drăgănescu. Maestru de lumini: Roberto Bujor. Cu: Marius Vlad Budoiu (de la Opera Naţională Cluj)/ Ioan Cherata (*Otello*), Nikola Mihailovic, Serbia (*Jago*), Florin Ormenişan (*Cassio*), Bogdan Olaru (*Rodrigo*), Renata Vari (*Desdemona*), Florentina Soare (*Emilia*), Sorin Drăniceanu (*Lodovico*), Dragoş Drăniceanu (*Montano*), Adrian Grădinaru (*Un sol*). Orchestra şi corul Operei Române din Craiova. Maestru de cor: Bogdan Botezatu. Premiera: 10 octombrie 2013.**

Laureaţii Galei Premiilor UNITER 2014

ediţia a XXII-a – 28 aprilie 2014

În cadrul celei de-a XXII- a ediţii a GALEI PREMIILOR UNITER, desfăşurată în 28 aprilie la Palatul Culturii din Târgu Mureş, au fost decernate următoarele premii:

Premiul pentru debut:
Lucia Mărneanu şi **Leta Popescu** pentru spectacolul *Parallel*, coproducţie GroundFloor Group şi ColectivA, la Fabrica de Pensule, Cluj-Napoca

Premiul pentru teatru radiofonic:
Două nuvele de Mihail Bulgakov: **Ştergarul cu cocoş** şi **Beregata de oţel**, dramatizarea radiofonică şi regia artistică Diana Mihailopol, producţie a Societăţii Române de Radiodifuziune

Premiul pentru cea mai bună scenografie:
József Bartha pentru scenografia spectacolului *Hamlet*, Teatrul „Tamási Áron" Sfântu Gheorghe

Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar:
Valer Dellakeza pentru rolul *Tót* din spectacolul *Familia Tót*, Teatrul Naţional „Marin Sorescu" Craiova

Premiul pentru cea mai bună actriţă în rol secundar:
Nicoleta Hâncu pentru rolul *Elmire, soţia lui Orgon* din spectacolul *Tartuffe*, Teatrul Metropolis Bucureşti

Premiul pentru critică de teatru:
Mircea Morariu

Premiul pentru teatru TV:
Hedda Gabler, regia artistică Dominic Dembinski, producţie a Societăţii Române de Televiziune

Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal:
Cornel Răileanu pentru rolul *Personajul* din spectacolul *Ce nemaipomenită aiureală*, Teatrul Naţional Cluj

Premiul pentru cea mai bună actriţă în rol principal:
Alexandra Fasolă pentru rolul titular din spectacolul *Yentl*, Teatrul Evreiesc de Stat Bucureşti

Premiul pentru cel mai bun regizor:
László Bocsárdi pentru spectacolul *Hamlet*, Teatrul „Tamási Áron" Sfântu Gheorghe

Premiul pentru cel mai bun spectacol:
Victor sau copiii la putere de Roger Vitrac, regia Silviu Purcărete, Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Nominalizările au fost făcute de un juriu de selecţie alcătuit din criticii de teatru **Andreea Dumitru, Sebastian-Vlad Popa şi Ionuţ Sociu,** iar juriul final, care a decis câştigătorii dintre cei trei nominalizaţi pentru fiecare categorie, a fost alcătuit din: **Puiu**

Antemir – scenograf, **Alice Georgescu** – critic de teatru, **Sanda Manu** – regizor, **Virginia Mirea** – actriţă, **Ion Parhon** – critic de teatru

În cadrul Galei au mai fost acordate Premiile Senatului UNITER, Premiul oferit de către Preşedintele UNITER, Premiul Mecena, Premiul British Council (premiu găzduit) şi Premiul pentru cea mai bună piesă românească a anului 2013.

PREMIILE SENATULUI UNITER

Premiul de excelenţă: VICTOR REBENGIUC

Premiul pentru întreaga activitate:
Actor: PETRU CIUBOTARU
Actriţă: VIRGINIA ITTA MARCU
Regizor: MIHAI MĂNIUŢIU
Scenografie: ANCA PÂSLARU
Critică şi istorie teatrală: ZENO FODOR

PREMII SPECIALE

Premiul special jurnalistei şi traducătoarei **Raluca Rădulescu**, pentru contribuţia la redimensionarea într-un discurs contemporan a unei cărţi fundamentale pentru practica şi teoria teatrală: K.S. Stanislavski – *Munca actorului cu sine însuşi*.

Premiul special pentru teatru-dans
Andreei Gavriliu şi lui **Ştefan Lupu** pentru *Zic-Zac*, spectacol de teatru-dans de Andreea Gavriliu rezemată de Ştefan Lupu.

Premiul special pentru teatru-document
Gianinei Cărbunariu, pentru spectacolul-studiu *Tipografic majuscul*, coproducţie dramAcum şi Festivalul Internaţional de Teatru de la Nitra, Slovacia, în parteneriat cu Teatrul Odeon.

Premiul Preşedintelui
acordat domnului **Eusebiu Ştefănescu** pentru contribuţia sa la frumoasa rostire a poeziei.

Premiul Mecena
acordat doamnei **CARMEN PALADE ADAMESCU**, Preşedinte, Unirea Shopping Center

Premiul British Council (premiu găzduit)
acordat doamnei **Mihaela Păun**, director al Centrului Cultural al Municipiului Bucureşti – ARCUB, pentru management cultural.

Premiul pentru cea mai bună piesă românească a anului 2013, concurs organizat de UNITER sub egida Casei Regale a României.
În trafic de **Alina Nelega**
Juriul Concursului de dramaturgie „Cea mai bună piesă românească a anului 2013“ a fost compus din criticii de teatru **Marina Constantinescu, Adriana Popescu, Marian Popescu.**

Foto: Maria Ştefănescu

Alexandra FASOLĂ

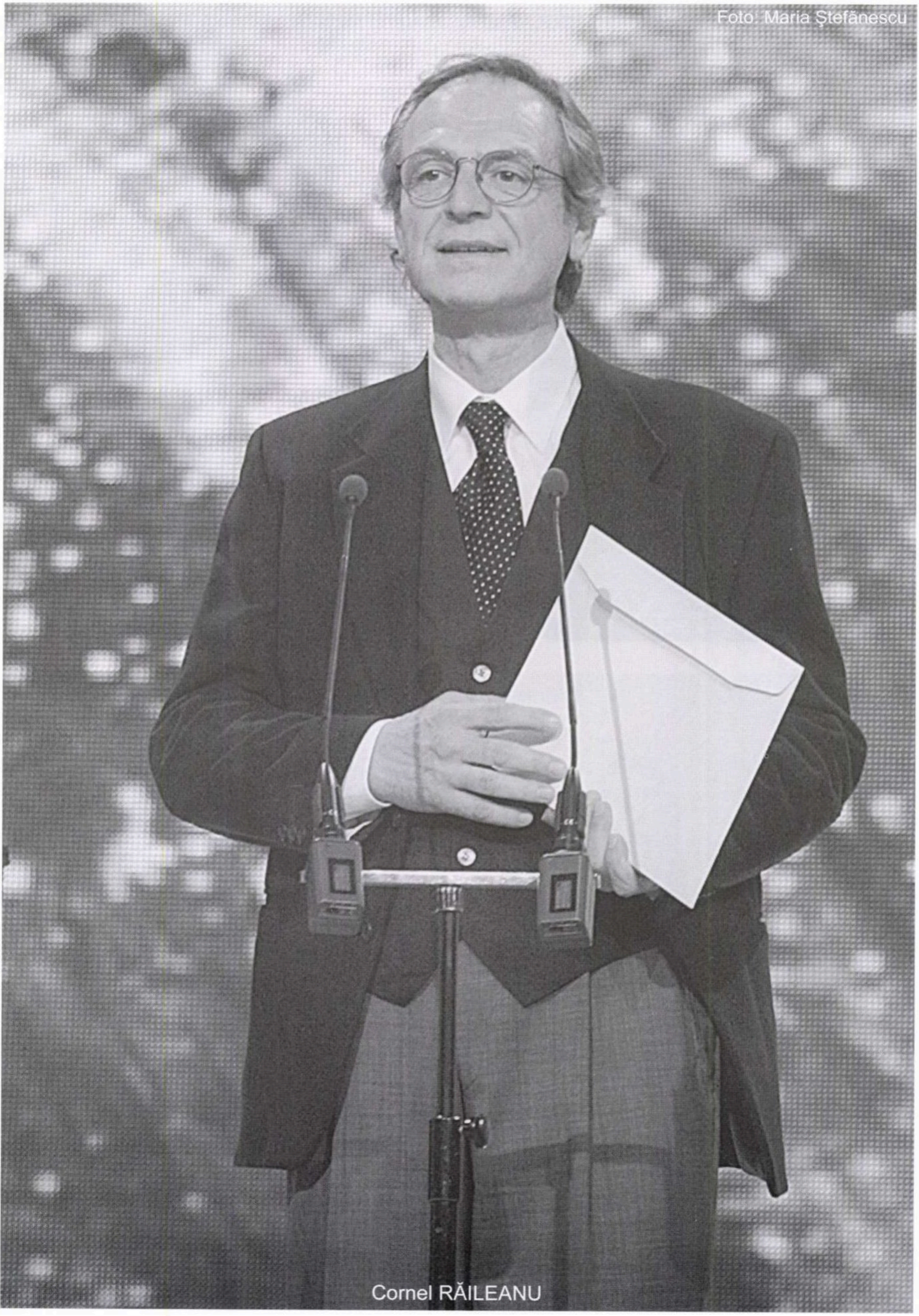


Foto: Maria Ştefănescu

Cornel RĂILEANU

Principele NICOLAE al României şi Alina NELEGA

Foto: Maria Ştefănescu

În dreapta, Mihaela PĂUN

Foto: Maria Ştefănescu

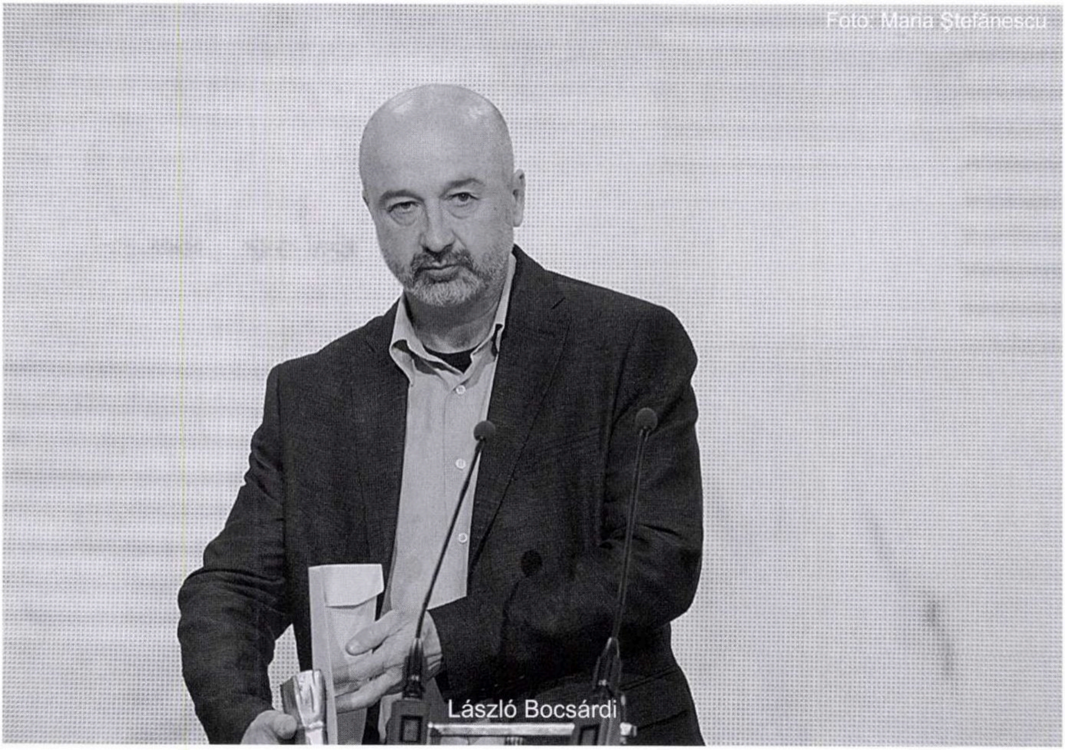


Foto: Maria Ştefănescu

László Bocsárdi

Foto: Maria Ştefănescu

József Bartha

Gianina CĂRBUNARIU

Foto: Maria Ştefănescu

Lucia MĂRNEANU şi Leta POPESCU

Foto: Maria Ştefănescu

Nicoleta HÂNCU

Foto: Maria Ştefănescu

Valer DELLAKEZA

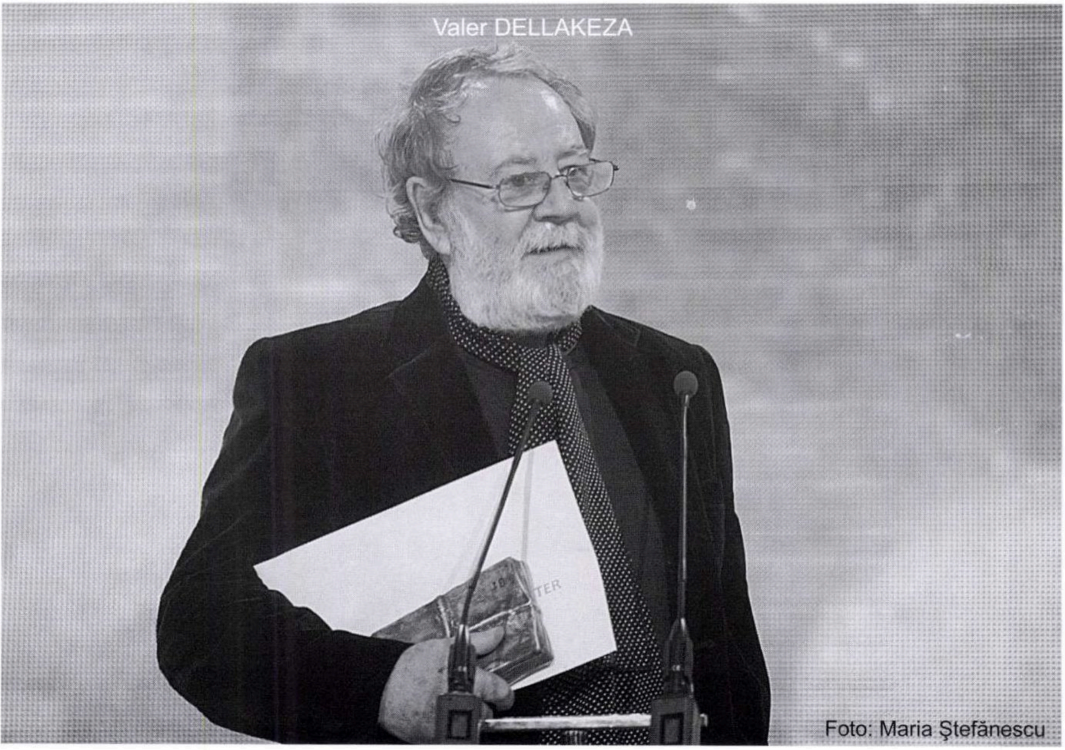
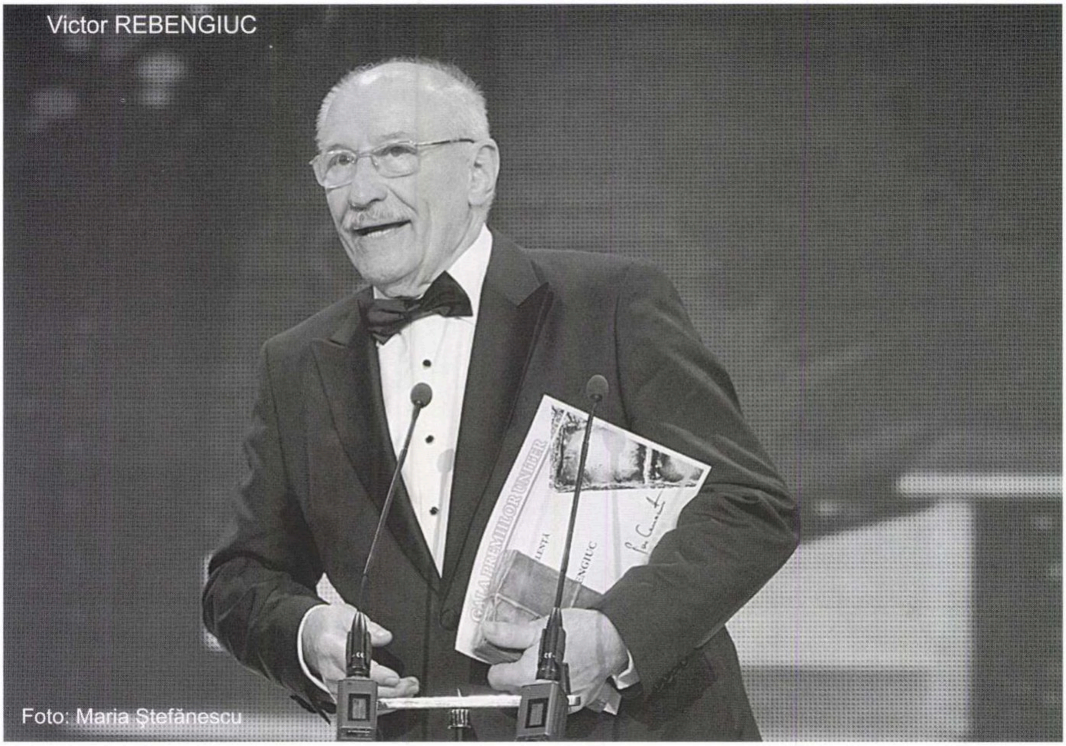


Foto: Maria Ştefănescu



Victor REBENGIUC

Foto: Maria Ştefănescu

Eusebiu ŞTEFĂNESCU

Foto: Maria Ştefănescu

Mircea MORARIU

Raluca RĂDULESCU

Foto: Maria Ştefănescu

TOMPA Gábor şi KELEMEN Hunor

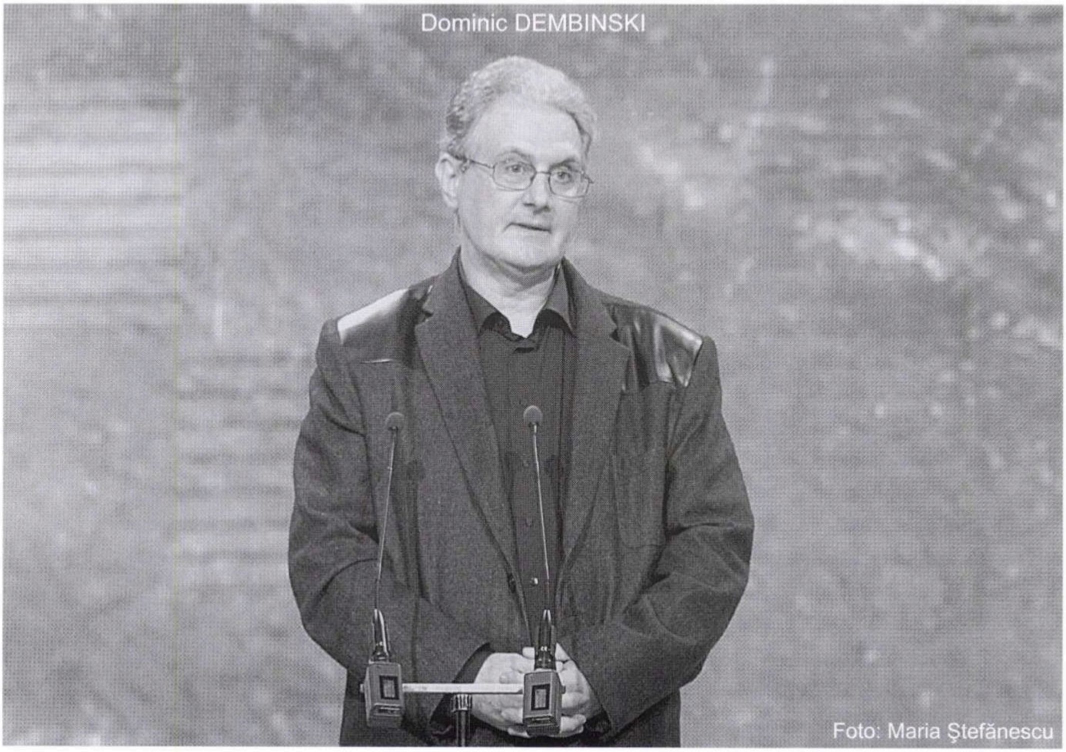
Foto: Maria Ştefănescu

Andreea GAVRILIU şi Ştefan LUPU

Foto: Maria Ştefănescu

Diana MIHAILOPOL

Foto: Maria Ştefănescu



Dominic DEMBINSKI

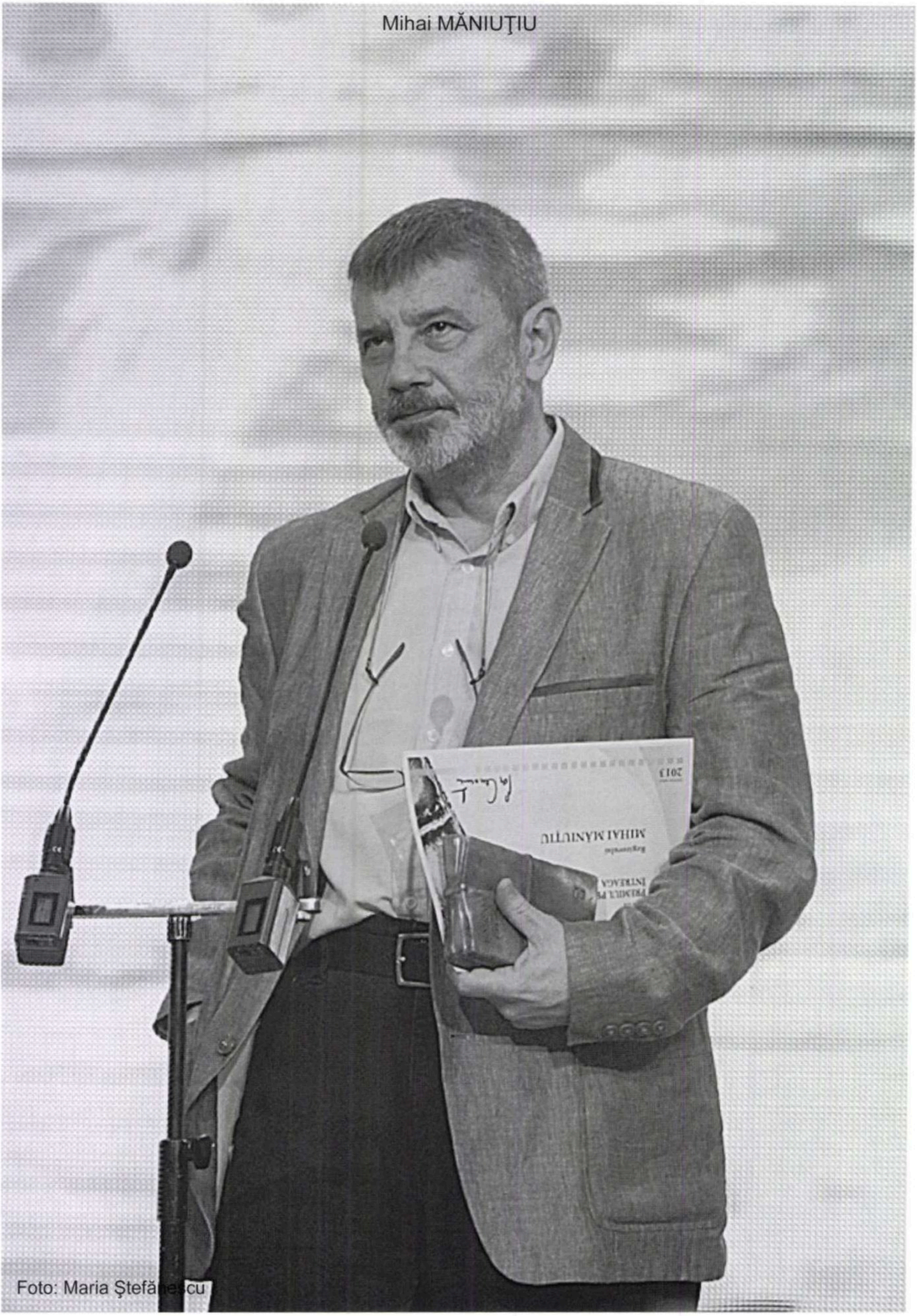
Foto: Maria Ştefănescu

Foto: Maria Ştefănescu

Virginia Itta MARCU

Foto: Maria Ştefănescu

Anca PÂSLARU



Mihai MĂNIUŢIU

Foto: Maria Ştefănescu

Petre CIUBOTARU

Foto: Maria Ştefănescu

Zeno FODOR

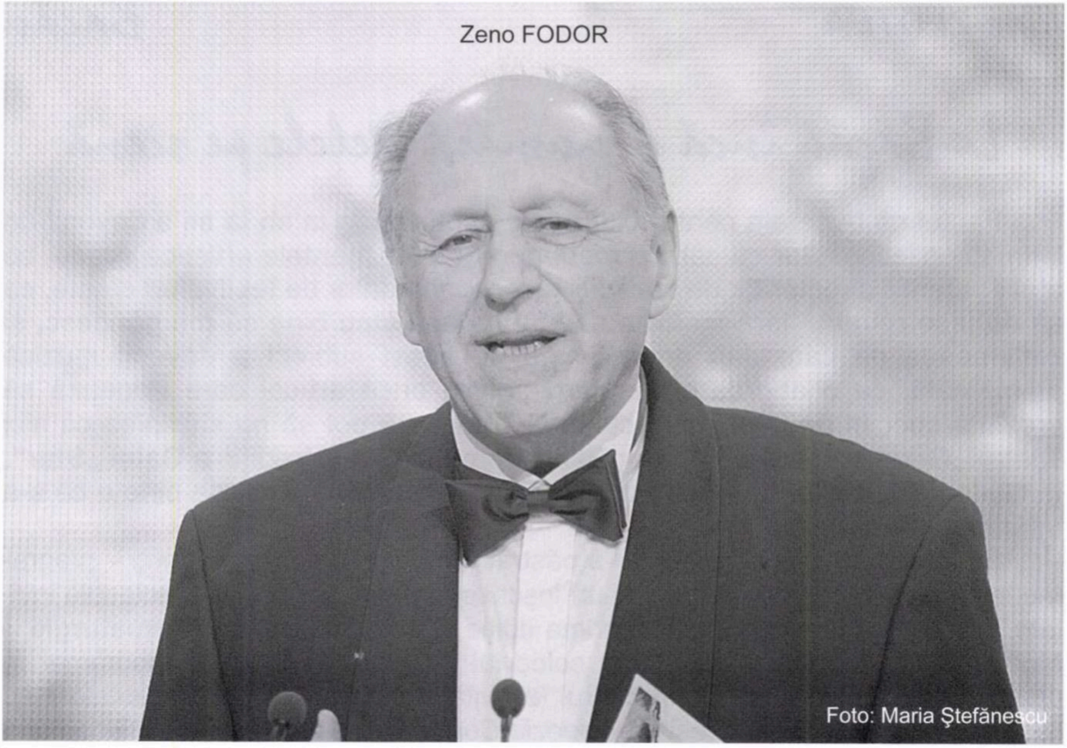


Foto: Maria Ştefănescu

Foto: Viorel Cojan

Irina ZLOTEA

Bacău

La Bacău încă se numără stelele pe scenă

Faptul că bugetele pentru cultură se subţiază de la an la an a devenit un laitmotiv plicticos. Iar cu cât interesul pentru evenimentele artistice scade, cu atât zbaterea directorilor de teatru şi a coordonatorilor de festivaluri creşte, ca să nu lase refrenul fără melodie. De fapt, dacă stau bine să mă gândesc, şi zeflemeaua de care dau dovadă faţă de acest subiect a devenit muzică ambientală, ca o abordare standard pentru orice articol care urmează să prezinte succint un eveniment cultural. Totuşi, nu pot să nu subliniez că nici Teatrul „George Bacovia“ din Bacău nu a amânat o nouă ediţie a **Galei „Star“**, în ciuda dificultăţilor de orice soi (mai ales economic); şi cât de bine e că s-a întâmplat acest lucru!

Structura celei de-a IX-a ediţii a păstrat armonia cu anii precedenţi – programul a cuprins zece one-man show-uri înscrise în concurs şi şase spectacole invitate. Elementul de noutate a fost prima ediţie a **Concursului de Dramaturgie – Monodramă**, căreia i s-a dedicat colocviul intitulat „Tehnicile monodramei în dramaturgia contemporană“. În cadrul festivităţii de deschidere, prezentatorii au recitat motto-ul Galei din acest an – poezia *Corabia* de Matei Vişniec – şi, conform tradiţiei instaurate de-a lungul celorlalte ediţii, a lansat o serie de *happening*-uri – coordonate, ca în fiecare an, de către actorul Bogdan Matei – cu tema „Actorul care îşi doreşte să devină regizor". Prin urmare, aşteptarea începerii spectacolelor a fost animată de scurte „întâmplări" nostime. Publicul a fost invitat, de pildă, să rezolve un puzzle cu imaginea afişului acestei ediţii, să îşi deseneze amprenta piciorului pe covorul din hârtie întins în foaier, să spargă baloane sau să se lase „dezinfectat" cu o bulină zâmbitoare ☺.

Dintre stele, cea mai strălucitoare stea...

În privinţa competiţiei – focusul acestui eveniment –, aşteptările nu au fost nici multe, nici puţine, ci câte se cuvin, dar concurenţa reală era puţină. Aceasta, poate şi pentru că decizia juriului – format din regizorul Alexander Hausvater, autorul şi dramaturgul Valentin Nicolau şi actorul Nick Mancuso (invitat special al acestei ediţii) – nu a fost o surpriză pentru mulţi dintre spectatori; şi nu în sensul negativ al cuvântului.

Katia Pascariu a cucerit publicul cu jocul ei din *Copii răi* de Mihaela Michailov, în regia lui Alex Mihăescu, şi a rămas în top până la final, când a primit Marele Premiu şi Premiul Liceenilor. Calitatea reprezentaţiei sale din concurs este de necontestat, aşa cum este şi talentul său. Ceea ce a fost interesant de observat la acest spectacol a fost întâlnirea dintre mai mulţi factori care au contribuit la împlinirea sa. Spectatorii au fost de toate vârstele, dar a existat un procent mare de tineri şi copii – public greu de cucerit, care îşi pierde cu uşurinţă interesul şi răbdarea, cu reacţie făţişă, imediată. Spaţiul de joc a fost sala mică a Teatrului „George Bacovia"; studiourile mi se par că funcţionează precum o lupă asupra actorului: cu cât este mai aproape de privitor, cu atât devine mai vulnerabil în faţa acestuia, dar şi experienţa teatrală e mai intensă. Subiectul – sistemul educaţional în România – este de interes general, atât pentru cei mici, cât şi pentru adulţi. Formula de teatru documentar a permis flexibilitate în abordarea textului şi cere apropierea de public. Acesta este teatrul dedicat comunităţii, cu şi despre comunitate. Iar Katia Pascariu a fost într-o formă foarte bună. A simţit oportunităţile acestei reprezentaţii şi le-a exploatat cu inteligenţă şi cu inspiraţie. S-a folosit cu măsură de improvizaţie şi de interacţiune, luând prin surprindere publicul, fără să se îndepărteze vreo clipă de povestea pe care o spunea. *Copii răi*, din prima seară a Galei „Star", a fost un tur de forţă. Energiile s-au pus în mişcare, iar teatrul a fost viu şi adevărat, pentru un ceas.

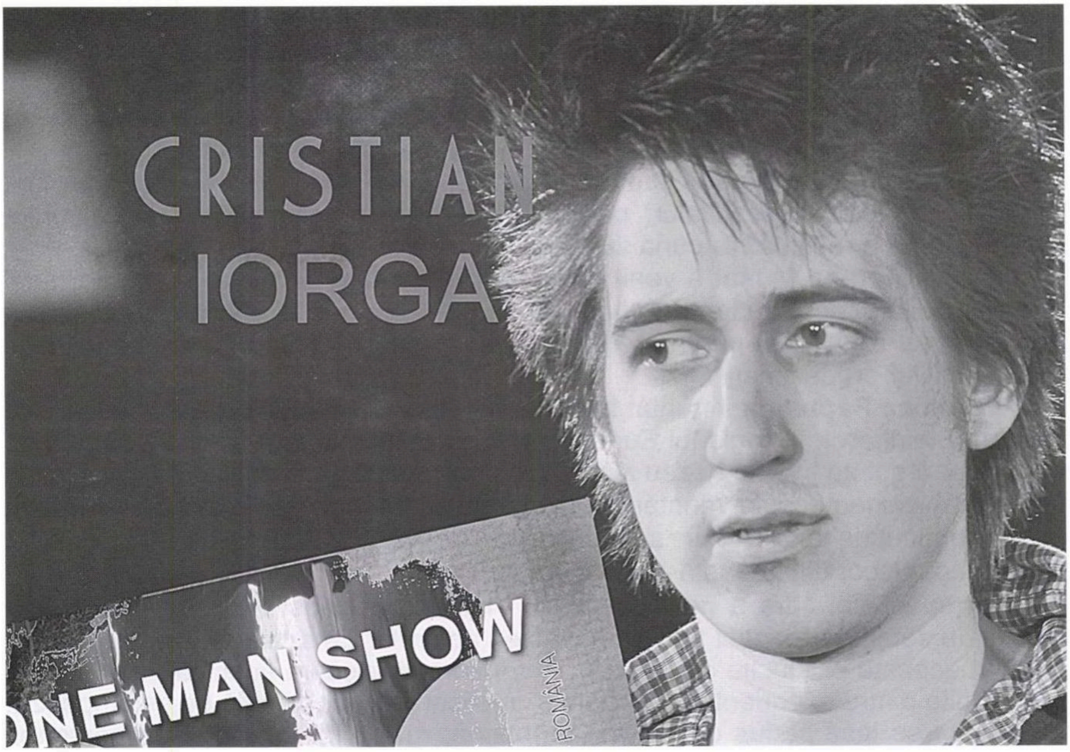
La categoria „Cel mai bun one-man show" a fost ales *Colateral, Oedip* de Mihai Ignat, regizat de Laura Moldovan. **Cristian Iorga** realizează cu mult umor şi prezenţă scenică un personaj nesigur, timid, care trebuie să convieţuiască cu propriile manii şi să îşi împlinească propriile dorinţe.

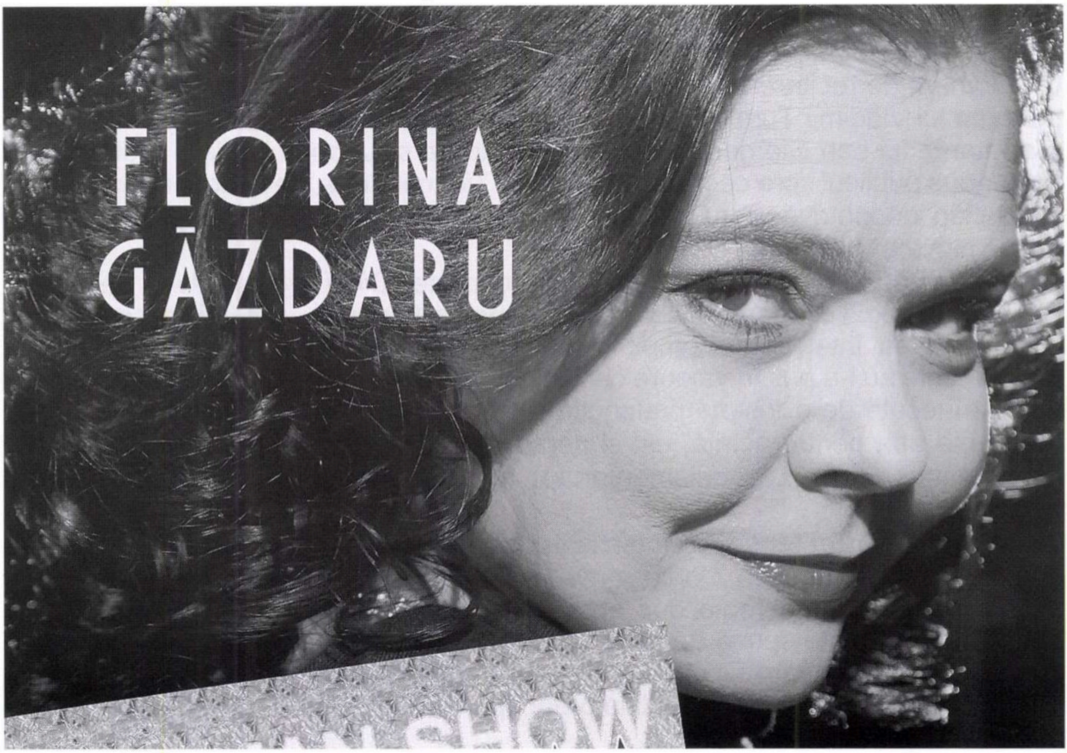
Edith Piaf – femeia care a iubit, spectacol scris şi regizat de Nelly Cozaru, a fost desemnat „Cel mai bun one-woman-show", iar actriţa **Irena Boclinca**, cea care i-a dat viaţă „vrăbiuţei", a primit şi Premiul „Ziarului de Bacău". Transformarea actriţei a fost străbătută de emoţie şi de acea naturaleţe care a făcut-o atât de potrivită pentru acest rol, compensându-i – spre exemplu – vocea, care nu are, bineînţeles, forţa pe care o regăsim la Edith Piaf.

Florina Găzdaru a plecat şi ea cu trei premii: Premiul Radio Iaşi, oferit de Alexandru Aciobăniţei pentru cea mai „radiofonică" voce din concurs; Premiul

KATIA PASCARIU
ONE MAN SHOW
ROMÂNIA

IRENA BOCLINCA
ONE MAN SHOW
ROMÂNIA


CRISTIAN
IORGA
ONE MAN SHOW
ROMÂNIA


FLORINA
GĂZDARU
N SHOW

Redacţiei Teatru; şi Premiul „Actori pentru Actori“ (redenumit – începând cu această ediţie – Premiul „Dinu Apetrei“, în memoria acestui iubit actor), oferit de actorii Teatrului din Bacău. Spectacolul său din concurs, *Eu, mama şi bunica* de Krzysztof Bizio, în regia Firuţei Apetrei, fiind o ofertantă experienţă pentru orice actriţă, cu cele trei ipostaze feminine pe care le are la dispoziţie...

În ceea ce priveşte participanţii competiţiei Galei „Star“, toţi rămân de urmărit în diferite competiţii şi festivaluri, pentru că fiecare a încercat să îşi arate atuurile, chiar dacă nu a reuşit să le pună suficient în valoare.

Actriţa **Monica Muşat** a venit cu spectacolul *Iubire persană*, în regia Dianei Mihailopol. În această adaptare după Vincent Paronnaud şi Marjane s-a resimţit preocuparea regizoarei pentru sensibilitatea mistică a Orientului şi pentru mitul îndrăgostiţilor predestinaţi.

Veronica Păpuşă a înfruntat temerile personajului său în *Jurnalul fericirii*, de Nicolae Steinhardt, în regia lui Eugen Făt. A redat femeia cinstită şi încercată, pe care doar credinţa în Dumnezeu a salvat-o de la suferinţa şi umilinţele îndurate în lagăr. Slăbiciunea acestei montări a fost dramatismul regizoral voit, care l-a dublat pe cel conţinut de text. Trebuie să menţionez că Veronica Păpuşă ne-a primit în cel mai frumos decor din această ediţie a competiţiei.

Un spectacol care a ridicat publicul în picioare a fost ***Fall***, de Alice-Ioana Şfaiţer, în semn de respect faţă de povestea actorului **Emanuel Florentin**, care a inspirat această producţie ce implică pantomimă şi mişcare scenică. Însă, atunci când limita dintre experienţa personală şi implicarea profesională se estompează, iar artistul se lasă sedus de propria problemă, rezultatul este atât de personal, încât spectatorul rămâne, undeva, în plan secund...

Lari Giorgescu a venit în concurs cu *Poezia visului*, o frumoasă evocare a poetului Emil Botta, realizată de Emilia Răducanu cu sprijinul lui Miriam Răducanu. Un moment de recitare s-a transformat într-un spectacol. Selecţia de poezii, propunerea lui Vladimir Turturică a unui spaţiu suspendat în lumea oniricului, precum şi recitarea lui Lari Giorgescu (care aminteşte de stilul poetului de a rosti poezie) au condus publicul spre centrul imaginarului lui Emil Botta, ce concentrează temeri şi exaltări deopotrivă. Totuşi, atmosfera, odată formată, rămâne previzibilă, cu puţine schimbări de ritm.

Dezamăgirea Galei „Star“ a fost, de departe, *Cinci ore cu Mario* de Miguel Delibes, în regia Marianei Cămărăşan. **Florina Gleznea**, potenţiala concurentă care urma să înteţească competiţia, a fost dezavantajată de acest spectacol, a cărui regie nu i-a pus în valoare calităţile. Umorul negru şi înfocarea personajului au fost înecate de o tristeţe prelungită şi de o nejustificată (ne)mişcare scenică, epuizante atât pentru actriţă, cât şi pentru public. Ca să nu mai vorbesc despre nerespectarea timpului regulamentar: toţi am crezut că cele cinci ore se scurg în timp real...

Actorul **Andrei Moşoi** s-a înscris în concurs cu adaptarea romanului autobiografic al lui Yukio Mishima, *Confesiunile unei măşti,* în regia Innei Sokolova-Gordon. Imaginile propuse de regie duc spre un imaginar simbolic, în concordanţă cu povestea, care este spusă de către Andrei Moşoi cu precizie în joc, cu un soi de fior al amintirilor, în care fericirea şi tristeţea se împletesc. Însă ceea ce s-a strecurat între public şi actor a fost vizibila preocupare a celui din urmă pentru pregătirea atmosferei şi a vizualului.

Premiile dramaturgiei

În ceea ce priveşte dramaturgia „pentru un actor", finaliştii concursului dedicat monodramei au fost anunţaţi la începutul Galei „Star": *Mi-e frică* de Mihai Ignat, *Ziua în care am divorţat* de Ştefan Caraman şi *Monolog în doi cu moartea la uşă* de Mircea M. Ionescu, care a primit, copleşit de emoţii, Marele Premiu, înmânat de către juraţii competiţiei: Valentin Nicolau, Radu Macrinici şi Doru Mareş. Cu puţin efort, *Monolog în doi cu moartea la uşă* – un text care a fost descris ca vădind o sensibilitate ce se naşte doar din suferinţă şi neîncetata căutare a fiinţei – va fi publicat şi montat pe scena Teatrului „George Bacovia", aşa cum au promis organizatorii competiţiei. Aşadar, există şanse ca Gala „Star" de anul viitor să cuprindă în program această premieră.

Edith Negulici a fost distinsă şi ea cu un premiu special, pentru dramatizarea *Menage à trois* (realizată după romanele *Trois* şi *Iubire* de Julian Barnes) – cea mai bună dintre cele şase adaptări pentru scenă pe care le-a înscris în concurs.

Off-competition

Despre spectacolele invitate, pot să spun că au fost pentru toate gusturile. *Astă-seară: Lola Blau* şi *Freak Show* au umplut sala. Maia Morgenstern este o Lola Blau cum nu se poate mai potrivită, iar umorul dulce-amar, pianul, atmosfera de cabaret şi povestea emoţionantă au distras atenţia publicului de la urmele timpului ce a trecut peste spectacol. Iar Florin Piersic jr. a stârnit râsul în rândul spectatorilor, cu expoziţia sa de „ciudaţi".

Programul a cuprins şi premiera *Vârciorova. Carantină, o prostie mare cu cântece răguşite şi coruri zbierate, de Matei Millo şi Vasile Alecsandri, prelucrată şi mai prosteşte de Cătălin Ştefănescu, cu ajutorul substanţial al lui Doru Mareş* – după cum spune descrierea autoironică din caietul-program. Sala mare a Teatrului „George Bacovia" a răsunat de cântecele Adei Milea, de accentele moldoveneşti ale personajelor lui Vasile Alecsandri şi Matei Millo, şi de umorul cinic al lui Alexandru Dabija.

O mostră de one-person show a fost oferită de actorul hoollywoodian Nick Mancuso, în al său *The Death of Socrates*, adaptare după *Moartea lui Socrate* de Platon. Ignorând scenografia cu aspect improvizat şi, de fapt, atmosfera de repetiţie cu public, spectatorii au putut observa o tehnică de joc bine studiată, care funcţionează ca un ceas, chiar şi atunci când textul este doar citit.

Gala „Star" s-a încheiat cu spectacolul *Călin (povestea modernă)*, un *one-woman show* inedit pentru publicul român, cu Eliza Noemi Judeu. Provocarea la tăcere a regizorului Horia Suru cere spectatorului toată încrederea de care poate da dovadă, pentru a se emoţiona cu adevărat. Desigur, poate că această programare la sfârşitul unui mic maraton teatral nu a fost cea mai inspirată idee: puţini au fost cei rămaşi pe baricade. Din fericire, spectacolul face parte din repertoriul Teatrului din Bacău şi sperăm la cât mai multe reprezentaţii în stagiunile următoare.

Cea de-a IX ediţie a Galei „Star" s-a sfârşit cu un alt ritual devenit tradiţie: depunerea amintirilor (a urmelor lăsate de happening-uri) în cutia unui violoncel şi zgomotosul foc de artificii, care a luminat cerul minute în şir; şi, probabil, a trezit tot Bacăul! Dar, ce dacă s-a trezit tot oraşul? La urma urmei, să fie gălăgie, şi culori, şi luminaţie, căci a fost sărbătoare la Bacău. Şi încă o stea a lăsat semn pe pavajul din faţa Teatrului „George Bacovia".

Mircea MORARIU

Şi, din nou, „Lola Blau"

În numeroasele, dar niciodată suficientele cărţi şi studii consacrate celor două mari nenorociri – comunismul şi nazismul – ce au marcat secolului al XX-lea, comparaţia e nelipsită. Cele două tipuri de totalitarism au fost, cum bine observa cândva Pierre Chaunu, „gemeni heterozigoţi", au făgăduit binele şi au practicat răul. Atunci când sunt comentate diferenţele dintre ele, se repetă adesea că despre nazism ştim totul, inclusiv detaliul că a fost definitiv condamnat, în vreme ce multe despre secretele comunismului sunt pe mai departe ascunse, iar despre o condamnare adevărată a acestuia la nivel european şi mondial nici nu poate fi încă vorba. Ceea ce s-a întâmplat în 2006, cu ocazia unei şedinţe plenare a Adunării Parlamentare a Consiliului Europei – şedinţă anume convocată spre a dezvălui tot răul comunist – a lăsat mai curând un gust amar.

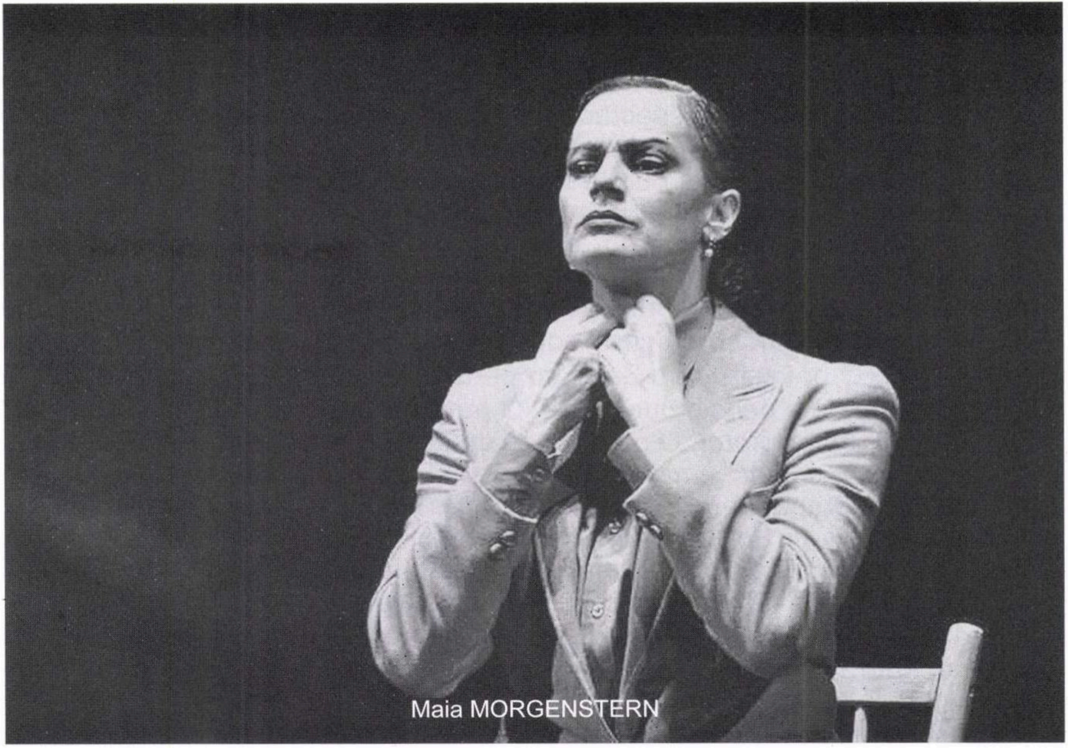
Fără îndoială, socotelile cu comunismul şi crimele sale sunt departe de a fi încheiate. Dar nici cele cu nazismul nu au ajuns tocmai la final, unele detalii despre implicarea acestuia în istoria unor manifestări artistice de mare anvergură, precum Concertul de Anul Nou al Filarmonicii din Viena ori Festivalul de la Bayreuth, rămânând a mai fi clarificate.

Crimele împotriva individului, doar fiindcă acesta era presupus *altfel* şi aparţinea altei etnii, nu au ocolit nici artiştii. Din rândul acestora s-au recrutat şi persecutaţi, şi persecutori, şi partizani, şi critici. Ceea ce se întâmplă zilele şi lunile acestea, când vârfurile lumii artistice moscovite sunt divizate în susţinători şi critici ai Ţarului Putin, seamănă izbitor cu ceea ce s-a întâmplat în Germania şi Austria anilor '30–'40 ai secolului trecut.

Astă-seară, Lola Blau, monodrama muzicală scrisă de Georg Kreisler în 1971, repede şi intens jucată pe întreg Mapamondul, exact despre aceasta vorbeşte. Despre un destin artistic spulberat. Despre o tânără actriţă vieneză pentru care odiosul Anschluss a însemnat condamnarea. Nu, Lola Blau nu a fost trimisă în lagăr. Nu a fost ucisă. Dar tocmai în clipa în care urma să se întâlnească cu primul ei contract adevărat şi, poate, cu întâiul ei succes, la un mare teatru din Linz, visurile i-au fost spulberate. S-a salvat printr-o plecare în America. După război, a revenit la Viena, sperând că povestea poate fi reînnodată. Lumea era însă cu totul alta şi nu mai era deloc frumoasă.

Astă-seară, Lola Blau a fost montată, cred, pentru întâia oară la noi în 1993, la Teatrul Evreiesc de Stat. A făcut-o regizorul Alexandru Dabija, în decorurile lui Puiu Antemir. La pian era regretata Dorina Crişan Russu. Interpretă era Maia Morgenstern, care a făcut atunci un rol antologic. Reuşita a fost certificată de un premiu UNITER.

Au trecut de atunci 20 de ani şi mai bine. Maia Morgenstern, acum în calitate de directoare a Teatrului Evreiesc de Stat, a decis să reia spectacolul. Unii i-au primit hotărârea cu scepticism. Lola Blau e un rol dificil, solicită un extraordinar consum fizic. Iar anii au trecut chiar şi pentru nestăvilita Maia. Am revăzut spectacolul în cele câteva zile petrecute la ediţia din 2014 a Galei „Star" de la Bacău. Accentele sunt parcă puţin altele. Energia actriţei e mai temperată, în schimb profunzimile personajului şi tristeţea acestuia sunt mai intens surprinse. Arderea interioară a



Maia MORGENSTERN

interpretei e necondiţionată. Iar pianista Tatiana Moroşanu nu e numai o simplă acompaniatoare. Tatiana Moroşanu joacă foarte bine, pregăteşte schimbările de stare, de atitudine, de emoţie ale Lolei. Şi uite aşa, *Astă-seară, Lola Blau* e, pe mai departe, un spectacol copleşitor. Ce trebuie obligatoriu văzut ori revăzut.

Teatrul Evreiesc de Stat – Astă-seară, Lola Blau **de Georg Kreisler. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Puiu Antemir. Cu: Maia Morgenstern şi Tatiana Moroşanu. Data reprezentaţiei: 4 aprilie 2014.**

Dabija & prietenii

Elementele de identificare oferite de afişul şi caietul de sală al spectacolului cu piesa ***Vârciorova, Carantină*** – al Teatrului „Bacovia" din Bacău – ne trimit cu gândul, departe, în istoria literaturii române.

Avem, aşadar, de-a face cu „o prostie mare cu cântece răguşite şi coruri zbierate, de Matei Millo şi Vasile Alecsandri, prelucrate şi mai prosteşte de Cătălin Ştefănescu, cu ajutorul substanţial al lui Doru Mareş". Aceleaşi surse de informaţie ne înştiinţează că responsabilitatea „cântecelor răguşite" şi a „corurilor zbierate" cade, de fapt, în sarcina Adei Milea. Rolul de factor coagulant a fost îndeplinit de regizorul Alexandru Dabija, care a pus din nou de o „jucărea". De un ceva „atât de simplu, după vorbă, după port", zămislit din dragostea declarată a directorului de scenă pentru limba română, pentru comorile sale, pentru nenumăratele, infinitele ei faguri de miere, pentru subdialectul ei moldovenesc.

Atunci când a început spectacolul şi când am văzut pretextul de la care porneşte totul – o pretinsă carantină instituită asupra „importantului" nod de cale ferată Vârciorova, acolo unde opreşte până şi legendarul *Orient Expres* – m-am dus cu gândul mai departe de graniţele literaturii române: mai exact, la *Decameron* şi la *Heptameron*. Nu cred că am greşit foarte tare, căci o poveste formată din mai multe poveşti ne spune, la urma urmei, spectacolul lui Dabija. O poveste cu Chiriţe multiplicate şi multivoiajate, care la Londra, care la Paris, care la Hamburg, care condamnate să nu depăşească hotarele Bucureştiului. O poveste cu o Babă cu pensie – sau, mai degrabă, aspirantă (ca tot românul) la o pensie bunişoară. O poveste cu un fel de „jidov rătăcitor" – sau, mă rog, *homo viator*. O poveste cu un doctor excedat de simţul datoriei. O poveste cu o Luluţă emancipată şi teribil de voluntară şi cu un Guliţă Dinamitescu supraponderal şi înalt de aproape doi metri, care vrea – prin forţă, prin ameninţarea cu forţa şi cu acte teroriste – să îşi elibereze „mamele". O poveste cu soldaţi prostuţi şi alcoolizaţi de băuturi beţive şi cu îndrăgostiţi alcoolizaţi cu amor. O poveste cu alte babe, având preocupări teatrologice. Ş.a.m.d. Dar, mai cu seamă, o poveste despre noi cei de azi şi despre noi cei de ieri, despre naivităţile şi prostiile cotidianului românesc. Despre dusul de nas la români.

Aparent, spectacolul de la Teatrul „Bacovia" e unul minor. O comedioară nostimă, la care râzi bine, de la care pleci bine-dispus acasă, şi cam atât. În realitate, lucrurile nu sunt defel aşa. Povestea te îndeamnă să reflectezi la carantine recente, mai mult sau mai puţin inventate, la gripe porcine şi aviare ce au sporit conturi personale şi au provocat isterii naţionale.

Spectacolul mai atrage o dată atenţia asupra talentului lui Alexandru Dabija de a convinge actorii, de a-i determina să îl urmeze, de a le insufla bucuria jocului, de a le reaminti că e o fericire şi un privilegiu să te afli pe scenă, că acolo nimeni nu are voie să fie un funcţionar plictisit. Invitat pentru prima oară la Bacău, Alexandru Dabija a stimulat spiritul de echipă şi a încurajat performanţele individuale. Nu există, în montarea de la Teatrul „Bacovia", actor din distribuţie care să nu aibă şi numărul lui solistic, tot la fel cum nu am identificat interpret care să nu fi deprins şi pus în practică regulile ansamblului. Artiştii se numesc Bogdan Buzdugan, Adelaida Perjoiu, Ştefan Alexiu, Eliza Noemi Judeu, Dumitru Rusu, Firuţa Apetrei, Florina Găzdaru, Ştefan Ionescu, Corina Garanda, Simona Nica, Daniela Vrânceanu, Matei Bogdan şi Alina Simionescu.

Teatrul Municipal „Bacovia" din Bacău – Vârciorova, carantină. **O prostie mare cu cântece răguşite şi coruri zbierate de Matei Millo şi Vasile Alecsandri, prelucrate şi mai prosteşte de Cătălin Ştefănescu, cu ajutorul substanţial al lui Doru Mareş. Regia: Alexandru Dabija. Asistent de regie: Irina Crăiţa-Mândra. Muzica şi versurile: Ada Milea. Scenografia: Cristina Ciobanu. Cu: Bogdan Buzdugan, Adelaida Perjoiu, Ştefan Alexiu, Eliza Noemi Judeu, Dumitru Rusu, Firuţa Apetrei, Florina Găzdaru, Ştefan Ionescu, Corina Garanda, Simona Nica, Daniela Vrânceanu, Matei Bogdan şi Alina Simionescu. Data premierei: 5 aprilie 2014.**

Carmen MIHALACHE

Buzău

O invitaţie la bună dispoziţie

Cea de-a unsprezecea ediţie a Galei buzoiene (17–24 mai a.c.) a început cu noroc şi voie bună, mai exact cu spectacolul *Mazl-tov... and justice for all* (*Hai noroc... şi dreptate pentru toţi*) al Teatrului Evreiesc de Stat din Bucureşti. Semnat de Andrei Munteanu, spectacolul, având în distribuţie câţiva dintre cei mai cunoscuţi actori ai trupei, s-a bucurat de mult succes la public şi a imprimat Festivalului nota de bună dispoziţie care s-a păstrat pe toată durata lui. De altfel, aşa era şi firesc, din moment ce această **„Gală a vedetelor“** şi-a fixat drept ţintă comedia. Tot în deschiderea manifestării a avut loc şi vernisajul unei atractive expoziţii de păpuşi şi marionete, prezentată de Călin Mocanu, directorul Teatrului „Ţăndărică“ din Bucureşti. El a oferit şi câteva demonstraţii de mânuire a unor exponate, secundat de prietenul său, actorul şi regizorul Simon Wong (China).

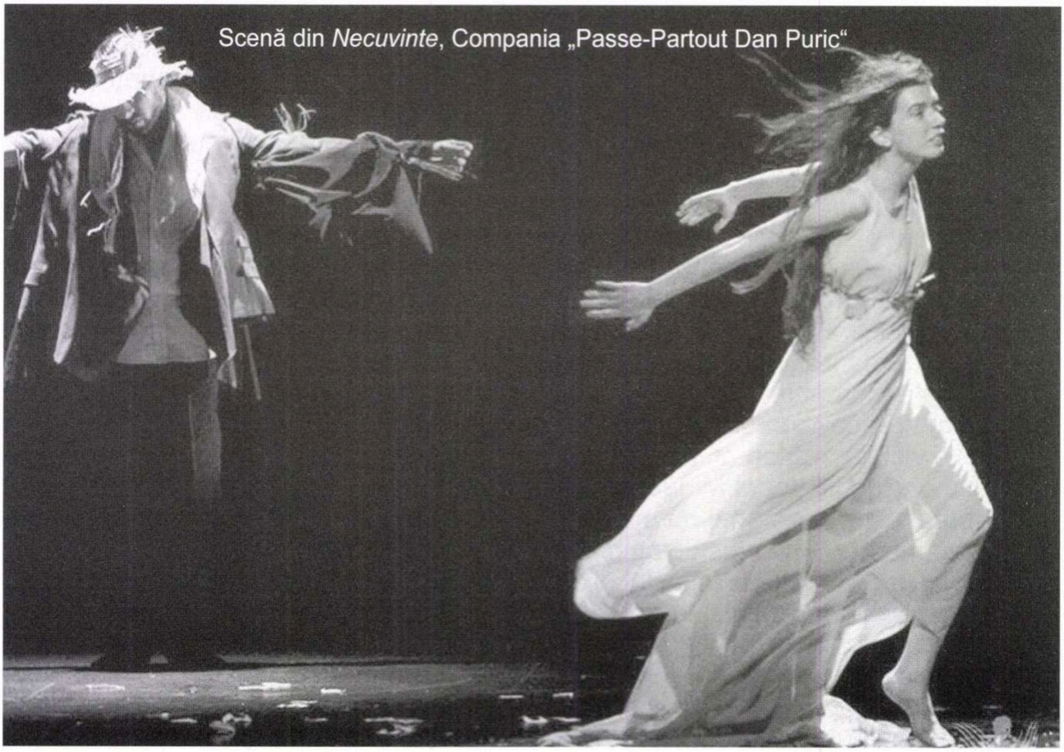
Ca o bună gazdă, care se respectă, Teatrul „George Ciprian“ a prezentat în Gală o premieră: *Angajare de clovn* de Matei Vişniec. Şi a mai nuanţat astfel registrul comic, alegând o tragicomedie. Una care vorbeşte expresiv, tulburător, despre condiţia umană. Despre bătrâneţe şi jalnica stare de decrepitudine la capătul căreia pândeşte neantul. Cei trei foşti colegi de circ care se întâlnesc într-o sală de aşteptare (o antecameră a morţii, după cum s-a spus), în urma unui anunţ de angajare a unui clovn bătrân, devin concurenţi, rivali, fiecare dorindu-şi, cu ardoare, să obţină acel post. În focul aprigei competiţii dintre ei, ies la iveală o mulţime de lucruri urâte, acea mizerabilă grămăjoară de secrete care înseamnă eul. Învechiţi în rele, clovnii sunt vanitoşi, cabotini, perfizi, meschini şi agresivi. Bătrâneţea lor nu este una senină, ci una plină de neputinţe, de frustrări. Clovnii nu au cum să fie „liberi de ingerinţele corpului“, pentru că ei tocmai asta sunt, în primul rând: corpuri. De unde şi tragismul existenţei lor.

Principalul merit al spectacolului realizat de regizorul Daniel Bucur stă într-o bună distribuţie, el alegându-i pe experimentaţii şi cunoscuţii actori Ionel Mihăilescu, Magda Catone şi Paul Chiribuţă pentru rolurile celor trei clovni. Spectacolul său se desfăşoară într-un cadru scenografic minimalist (conceput de Valeriu Eugen Mladin şi Carmen Maria Paiu), cu trei panouri, unul dintre ele sugerând un tunel al timpului. Care-i va resorbi, în final, pe Filippo şi Peppino. Numai că, în timpul reprezentaţiei, aceste elemente scenografice nu „joacă“, rămânând doar decorative. Actorii îşi fac bine treaba, conturând expresiv tipologii diferite. *Filippo* (Magda Catone, în travesti) e viclean, autoritar, antipatic şi feroce. *Peppino* e cam nevrotic, foarte agitat şi plin de orgolii, Ionel Mihăilescu interpretându-l cu adecvare şi cu note juste. Dar cel mai reuşit personaj mi s-a părut cel creionat de Paul Chiribuţă, care face un *Nicollo* farseur, „minable“, tragic amuzant.

Angajare de clovn e un spectacol onorabil, dar fără strălucire. Mă aşteptam la mai multă inventivitate regizorală, la o lectură nouă, proaspătă. La mai mult mister, poezie şi frison tragic, pentru că, în fond, este vorba despre sfârşitul jocului: despre moarte.

După premiera Teatrului „George Ciprian“ a urmat un spectacol al Companiei Teatrale „Vouă“, cu *Şcoala de agenţi*, foarte bine primit de public, care şi-a manifestat patriotismul local, compania fiind condusă de un buzoian, Adrian Fetecău.

Vlad ZAMFIRESCU şi Cerasela IOSIFESCU în *Cină cu prieteni* de Donald Margulies



Scenă din *Necuvinte*, Compania „Passe-Partout Dan Puric"

Şi spectacolele Teatrului „Nottara“ – *Matrimoniale* de Lia Bugnar (regia Diana Lupescu) şi *Mobilă şi durere* de Teodor Mazilu (regia Alice Barb) –, având în distribuţie multe vedete îndrăgite, au fost îndelung aplaudate. De altfel, *Matrimoniale* şi-a adjudecat şi premiul oferit de juriul publicului la această ediţie.

În secţiunea oficială a Galei am mai văzut un fermecător spectacol al Companiei „Passe-Partout Dan Puric“ – *Necuvinte* (regia şi scenariul Adrian Nor) – şi *Cină cu prieteni* de Donald Margulies, o bună producţie ARCUB – Centrul Cultural al Municipiului Bucureşti. Textul lui Margulies, despre crizele de cuplu, este unul excelent (nu degeaba are un Pulitzer), iar Claudiu Goga l-a pus în scenă într-o manieră spirituală, accesibilă şi agreabilă, partiturile actoriceşti fiind susţinute, cu personalitate şi nerv, de Cerasela Iosifescu, Vlad Zamfirescu, Nadiana Sălăgean şi Marius Cordoş.

În schimb, anul acesta Secţiunea „Vedeta de mâine“ m-a cam dezamăgit. Ce-am văzut nu m-a convins deloc, şi mă refer mai ales la primele două spectacole de licenţă Actorie (de la UNATC „I. L. Caragiale“, Bucureşti, clasa prof. univ. dr. Florin Zamfirescu), cu *Prânzul cel lung* de Thornton Wilder şi *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian. Ceva mai curăţel şi mai simpatic a fost jucată o nostimă comedioară de Neil Simon, cu titlul haios *Îmi place cum miroşi*, interpretată de Călina Epuran, Vasile Revnic şi Cosmin Vijeu. Primii doi au câştigat, de altfel, şi adeziunea publicului, luând premii de interpretare.

Lucruri interesante am ascultat în Secţiunea „Bucuria ochiului din ureche“ (coordonată de regizorul Mihai Lungeanu), o componentă valoroasă a „Galei vedetelor“ – *VedeTeatru* de la Buzău, desfăşurată la Biblioteca Judeţeană „V. Voiculescu“. Au fost emoţionante momente de evocare a unor personalităţi de primă mărime din lumea teatrului, ca Ştefan Iordache, Irina Petrescu, George Constantin, Cristian Munteanu. Moderatori ai acestor plăcute întâlniri (urmate de audiţii radiofonice ale unor piese în care au jucat marii actori amintiţi) au fost Carmen Stanciu, Doina Papp, Elisabeta Munteanu, Diana Lupescu şi Mircea Diaconu.

Ca de fiecare dată, la acest festival generos, atent cu toate categoriile de spectatori, copiii au avut partea lor de bucurie, participând la spectacolele în aer liber din Parcul „Crâng“. Iar în seara de Gală, invitată a fost Compania „All's Choir and Ballet“, cu *Click pe voci*, o minunată „croazieră pe apele limpezi ale muzicii“, care a încântat publicul.

Toate aceste manifestări au fost prompt reflectate în gazeta *Spectacool*, realizată de un grup de studente de la Teatrologie, sub coordonarea Mariei Sârbu şi a Monicăi Matei.

Şi la ediţia din acest an am admirat o nouă expoziţie de fotografie de teatru a artistului Ion Tăbăcaru, care şi-a sărbătorit 50 de ani de carieră, cu acest prilej. El are grijă să păstreze în frumoase imagini memoria acestei Gale, care îşi doreşte – şi reuşeşte să fie – o plăcută, reconfortantă întâlnire între prieteni, între oamenii care iubesc teatrul. De aceea îmi şi place cum „miroase“ Gala buzoiană – ca să parafrazez titlul piesei lui Neil Simon.

Organizatorii, forurile locale buzoiene, Teatrul „George Ciprian“ (director, Gina Chivulescu), Marinela Ţepuş (selecţioner) şi Dan-Marius Zarafescu (directorul artistic al Galei) au făcut treabă bună şi au surmontat inerentele dificultăţi şi neadecvări, festivalul având loc în sala de şedinţe a Consiliului judeţean.

Cu siguranţă, ediţia din anul viitor va fi una de sărbătoare, pentru că lucrările de reabilitare a clădirii Teatrului sunt aproape gata, iar vedetele vor juca pe o scenă adevărată, cu toate dotările.

Scenă din *Roşu*, Teatrul „Katona József", Budapesta

Daria DIMIU

Timişoara

TESZT

Centrul frumosului oraş de pe Bega – cu farmec încă desemnat drept „cetate" – e înţesat de şantiere şi plase de protecţie. Circulaţia e dată peste cap, traficul – labirintic. Amenajări de infrastructură rutieră s-au transformat în situri arheologice şi loc de pelerinaj. Aproape la fiecare răspântie, excavaţiile utilitare au dat la iveală ziduri vechi, multe spaţii comerciale scăpătând din împuţinarea sau lipsa totală a clienţilor. Atmosfera generală a urbei se oglindeşte perfect în tema neoficială, dar cert detaşată în 2014 a **Festivalului Euroregional de Teatru din Timişoara (TESZT)**: „Trecutul regăsit". Organizat şi gândit de Teatrul Maghiar de Stat, ca o întâlnire a instituţiilor de profil din perimetrul delimitat de Dunăre, Criş, Mureş şi Tisa, TESZT a bifat în 24–31 mai a.c. ediţia a şaptea. Teatre din trei ţări (România, Ungaria şi Serbia) se întâlnesc anual, într-o atmosferă de concentrare şi căldură. Selecţia spectacolelor aparţine conducerii Festivalului, mai precis directorului Balázs Attila şi coordonatorului artistic al proiectului, Gálovits Zoltán. Toate reprezentaţiile au beneficiat de traducere la cască şi de supratitrare în limba engleză.

Din colajul grafic – inspirat botezat anul acesta, de scenografa Dobre Kothai Judith, „Expoziţia de pe pardoseală" – care te întâmpină la etaj, iese în evidenţă, prin culoarea stacojie şi umorul intrinsec, o emblemă de tipul reclamelor la băuturi pe care scrie „Csiky Gergeli", sub o banderolă ondulată, cu inscripţia „established in 1990" – aluzie la inserarea numelui dramaturgului pe frontispiciul Teatrului Maghiar. Pentru a da concetăţenilor posibilitatea să ajungă la spectacole, acestea au fost majoritar programate după ora 17, ceea ce, cu decalările devenite deja normă, a însemnat multe nopţi albe. Zilele s-au încheiat cu „Concertul de la miezul nopţii". Pe toată durata Festivalului, în foaier a tronat o urnă pentru donaţii întru ajutorarea fraţilor sârbi, atât de încercaţi de inundaţiile provocate de uraganul Yvette. Prietenul de durată al Festivalului, implicat în varii aspecte organizatorice şi specialist în multe domenii, Upor László, n-a putut fi, din motive obiective, prezent la actuala ediţie, ceea ce a implicat pe de o parte scurtarea discuţiilor cu publicul, dar şi absenţa acţiunilor paraspectaculare – unele extrem de provocatoare, cum a fost în trecut concursul gastronomic pe teme teatrale.

Oraşul de pe Bega a fost reprezentat de cele trei teatre subvenţionate (Teatrul-gazdă, Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" şi Teatrul German de Stat) şi de trupa independentă „Auăleu", a cărei reprezentaţie prea târziu programată n-am putut-o vedea.

Incendii de Wajdi Mouawad a reprezentat Canada, la categoria „Cel mai bun film străin", la Gala „Oscar" din 2011. Textul (tradus în maghiară de Molnár Zsófia), prezentat în premieră naţională la instituţia-gazdă, captează prin construcţia atentă şi graduală: în 1980, în prezenţa avocatului şi a celor doi urmaşi, se deschide testamentul unei femei care cere să fie înmormântată cu faţa în jos şi acoperită doar de pământ, fără pietre şi fără a i se menţiona numele. Personajele descoperă că adevărurile pe care considerau că nu le ştiu despre mama lor sunt de fapt lacune în propriile istorii. Interpretarea bine dozată nu e predictibilă pentru public. În cursul acestei călătorii iniţiatice, cele primite în cadrul succesiunii (un condei, o haină uzată) îşi schimbă valoarea, din obiecte demne de dispreţ în relicve. Echipa formată din Radu-Alexandru Nica (regie), Irina Moscu (decor), Ioana Popescu (costume), Vlaicu Golcea (muzică) şi Claudiu Moga (light design) forţează spaţiul limitat şi uşor ingrat al Sălii Mari (neprevăzută cu scenă), transformându-l într-un univers fără limite geografice sau temporale. Poziţionarea actorilor în spatele ecranului dă naştere la jocuri de perspectivă cu valoare de simbol. Ce păreau capace de trapă devin, prin acţionarea unor balamale, mese şi scaune – mereu aceleaşi, dar, prin mutarea pe rotile a cadrului construit, pururi altele. Părăsind sala, ai tendinţa de a te întreba: ce ne priveşte pe noi strădania transcontinentală a unei fiice de a-şi cunoaşte mama răposată? Şi, mai mult: ce ne interesează un conflict aparţinând altor culturi, şi pe deasupra vechi de câteva decenii? Dar, chiar şi respingerea voluntară a subiectului şi subtemelor din *Incendii* e un prilej de meditaţii.

Regizat de Upor László la teatrul-gazdă, spectacolul *Regina frumuseţii din Leenane* de Martin McDonagh prilejuieşte întâlnirea cu o actriţă de forţă, invitată din Ungaria: Csoma Judit. Dar istoria personajelor e insuficient aprofundată (ce relaţie este între Ray şi fratele lui, Pato?), astfel încât deznodământul – o fiică îşi ucide mama, pentru iluzoria plecare la iubit – pare doar o ştire de tabloid.

Când începe spectacolul coregrafic *Cer şi pământ*, bazat pe *Paradisul pierdut* de John Milton (regia şi coregrafia: Döbrei Dénes & Varga Heni), privirea îţi e atrasă de doi bărbaţi semigoi, în plan îndepărtat. Nici n-ai ghici că pe podea zac trupuri vii. *Adam* (Bandi András Zsolt) şi *Eva* (Tar Mónika) discută despre dragoste, ca în tatonările oricărui cuplu în curs de formare. Numai că ei formează cuplul primordial... În timp ce atrag şi publicul în discuţie, ca într-un interviu *ad-hoc*, ceilalţi se ridică prin mişcări individualizate, acordate personalităţii şi pregătirii lor fizice. Covorul scenic interesant (suprafaţă cartonată, dublată de cartoane tăiate în triunghi) devine, pe rând, lac, casă, munte, cer. Pe fundal, manevrat discret de o manivelă cu hachiţe de Gálovits Zoltán, Pomul Cunoaşterii se înalţă încet...

Fiind mai mult un studiu, proaspătul spectacol coregrafic – dens, delicat şi intens – creat de Baczo Tunde şi Taborosi Margareta a fost prezentat ca atare, fără titlu. Povestea se înşiruie simplu: într-un paralelipiped metalic, prinse în căsuţele lor (ce pot simboliza apartamente, stări sociale, dar şi lumi diferite), două fiinţe ajung în situaţia de a se intersecta/salva, fără a se cunoaşte una pe cealaltă.

Referitor la *Ţinuturile joase* după Herta Müller, regizat de Nicky Wolcz, Lucian M. Vărşăndan, directorul Teatrului German de Stat din Timişoara a ţinut să precizeze că, în scenariul alcătuit de Nicky şi Ulla Wolcz în colaborare cu Valerie Seufert, toate cuvintele îi aparţin autoarei; că „e un text NE-scenic, dar eminamente compatibil cu spaţiul de teatru". De la premieră s-au operat schimbări în distribuţie, protagonista fiind, în seara reprezentaţiei din cadrul TESZT, Isa Berger, aflată la debut în rol. Scăderea mediei de vârstă aduce un suflu nou, un plus de avânt în interpretare, care nu e neapărat favorabil spectacolului. Energia tinerească scurtează/comprimă durata reprezentaţiei, umbrind din intensitatea episoadelor. Dar impresia rămâne covârşitoare: scene precum cea a măturilor, a muşcatelor, a bâlciului sătesc se imprimă în mintea spectatorului.

Cu *A fost odată-n Timişoara*, Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" aduce în faţa publicului local de expresie română aceeaşi problematică a dislocării, a ruperii şi a

Foto: Bíró Márton

Etelka MAGYARI şi Rita LŐRINCZ în *Incendii* de Wajdi Mouawad, Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara rădăcinilor – pierdute, regăsite sau renegate, după caz. Decorul complex, elaborat, voit vetust (perdele brodate manual şi îngălbenite de vreme, uşi părăginite, scaune bătrâneşti disparate, o vitrină ancorată în trecut) pare şi perimat (iar hrana servită accentuează impresia de naturalism). Amplasat deasupra uşii care duce, convenţional, spre baie, ecranul pe care se succed imagini filmate *live* distonează cu atmosfera generală, mai ales că textul, în curgerea lui, are un pronunţat caracter documentar. Se disting replici scurte, percutante. (De exemplu: „Trăim în prea multe locuri. Poate ar fi trebuit să fim mai puternici şi să rămânem aici" sau „Aşa se întâmplă: de prea mult zgomot, nu mai auzim inima".) În laitmotivul amintirii, cântat în surdină la pian, tonalităţi subţirele au pasaje recurente, a căror construcţie copilărească – un fel de arpegiu trunchiat – trimite la simplitate şi inocenţă. Bun *Ştefan* (Doru Iosif), în fragmentul de cherchezeală. Mă tem că autorul a vrut să exprime prea mult, regizorul a plusat, şi – aşa cum se întâmplă deseori, când autorul şi

Scenă din *Neoplanta* de Végel László, Teatrul din Novi Sad regizorul sunt una şi aceeaşi persoană (Peter Kerek) – a rezultat un spectacol prea încărcat ca să-i „mai auzim inima"...

Europa, Europa de Howard Barker (Teatrul „Stúdió K" din Budapesta, regia Koltai M. Gábor, decorul Vereckei Rita, costumele Ondraschek Péter) începe în forţă, cu sfâşierea dinlăuntru a unui tablou de luptă, proiectat pe o coală ce obturează deschiderea scenei. Pereţii scorojiţi de mucava şi linoleumul gen tablă de şah intenţionau un balans între valorile baroce şi mediul aseptic spitalicesc (inclusiv un scaun stomatologic). Valorile se pierd, se pervertesc (preotul cedează seducţiei, femeia mutilată se oferă voluntar experienţelor medicale...), totul decade. Tatonând Sala Studio şi constatând că publicul, majoritar tânăr şi dezinvolt, savurează abuzul de referinţe sexuale şi jocurile de cuvinte (intraductibile), interpreţii s-au lăsat atraşi în această direcţie, şarjând. Elementele parodice s-au contaminat, prin deplasarea accentului dinspre luare de poziţie spre umor gratuit.

Bazat pe poemele lui Tolnai Otto, spectacolul *Melodii Wilhelm* nu se lasă lesne decriptat. Textul provenit din lirică tinde clar spre un teatru al absurdului, ca formă („Peria de sârmă e frumoasă. Frumoasă ca un flamingo"). Când un personaj vârstnic, cu mimică reţinută, dar captivantă, conferenţiază în haine ponosite, îţi dai seama că e ceva în neregulă cu el, dar nu ştii ce anume. La început încearcă să întregească creta ruptă, deşi mai avea una perfectă în buzunar; apoi desenează cu toată seriozitatea şi concentrarea un punct pe tablă; pentru ca, spre sfârşitul spectacolului, să privească prin el de parcă ar scruta necunoscutul printr-un vizor. Se detaşează replici precum „Viaţa ar putea să-şi ceară scuze de la mine"; „Ştiu ce vreau, numai că nu-mi spun încă nici mie însumi, ca să mă roadă curiozitatea"; „Mi s-a făcut chef să fug mai încolo. De Moarte, mai încolo"; „Omul nu ştie să se joace, iar Domnul e prea bătrân, nu poate arunca zaruri în pământ şi-n cer". Ideea – de sorginte filosofică – a unui Dumnezeu care ar juca zaruri frapează, şi încerci să construieşti un fir logic. În castelul de păpuşi amplasat central începe să pâlpâie pe ecran un punct, care se vădeşte flacăra unei lumânări. Un îngeraş de ghips ţine sub aripă un steag negru, ce flutură sub acţiunea unui foehn; elefănţelul de porţelan, cu dungi de zebră, avansează către înger şi e zdrobit cu ciocanul de păpuşarul invizibil; peste *Gânditorul de la Hamangia* curge smoală şi, abia când e acoperit complet, ticăitul celor trei metronoame este întrerupt cu o fermitate blândă; un boţ de lut modelat sub ochii noştri capătă contur uman, ţine peria de sârmă înainte menţionată ca pe un stindard şi e stropit de vopsea albă; două figurine stau în pahare asupra cărora curge apă, apoi cerneală. Spectacolul e static, dar nu plictisitor; meditaţia e sumbră, dar nu apăsătoare, ci presărată de simboluri şi indicii subtile. Nu numai că în mod repetat e vorba despre moarte şi distrugere, dar materialele utilizate (lut, hârtie, ghips, ceramică) au în comun fragilitatea. Castelul de păpuşi afirmă tocmai ce începutul spectacolului neagă: anume, existenţa unei Forţe superioare, care acţionează mai mult ca un *Deus ex machina* decât ca entitate religioasă.

Laureat la „Sterijino pozorje" – cel mai important festival din ţara natală – cu premiile de cel mai bun spectacol, text, actriţă principală şi muzică originală, spectacolul *Barca cu păpuşi* de Milena Marković (regia: Ana Tomović) de la Teatrul Naţional Sârb din Novi Sad şi prezentat la Opera din Timişoara, cu spectatorii pe scenă, juxtapune tare ale prezentului (impactul nociv al familiilor dezorganizate, traficul de persoane, prostituţia, drogurile, alcoolul) pe un fond de basm. Aglomerarea de obiecte (decor şi recuzită), multitudinea de mijloace de expresie (teatru de proză, pasaje coregrafice şi muzică instrumentală şi vocală *live*), tenta vizuală majoritar *kitsch* formează un concoct agresiv, care, dublat de bariera lingvistică – traducerile, oricât de bune, abat un pic atenţia – duce la o reacţie mai degrabă de respingere decât de meditaţie. În pofida reţinerilor, se cuvine lăudată protagonista Jasna Đuričić, care la 50 de ani se caţără, cântă şi se dezbracă fără probleme.

„Arta Spectatorului SRL“ în coproducţie cu Teatrul „Skéné“ şi faima lui Mucsi Zoltán au garantat năvala publicului vorbitor de maghiară. Dar aşteptările – aţintite spre comedie – n-au fost împlinite. *Evreul* poate fi o lecţie de istorie, motiv de dezbatere, subiect de studiu etc., dar cu greu depăşeşte stadiul de spectacol-lectură. Primind o corespondenţă din Israel, prin care i se cere politicos returnarea unei lucrări, directorul unei şcoli poloneze în paragină vede în expeditor salvatorul sigur al instituţiei. Dorinţa de a-l ademeni la faţa locului scoate la iveală valuri de prejudecăţi şi răni nevindecate. În mod curios, regizorul Szabó Máté limitează mişcarea scenică la simpla venire din exterior a celor doi profesori (colegele lor se aflau deja în cancelarie) şi la periplul (şi acela precar imaginat) spre urna de vot.

Monolog (cu subtitlul *Mărturie teatrală*, omis în traducere) scris de Antal Attila şi tot de el regizat, la Centrul Cultural din Novi Sad, are, în mod surprinzător, trei personaje ale căror planuri nu se intersectează şi între care nu există interacţiune. *Femeia* (Béres Márta) ascunsă după ecranul de fundal şi *Bărbatul* (Miloš Andelkovid) din scenă au o multitudine de replici, unele rostite, altele disponibile doar în proiecţie – concretizare a vieţii interioare. Ei se referă la aceeaşi întâmplare şi o disecă din unghiuri diferite: sângele împrăştiat pe zăpadă pomenit de unul e îngheţată de căpşuni în viziunea celuilalt. Ipostaza de călău sau victimă se păstrează în zona ambiguităţii, poate şi ca prelungire a dualismului din toţi. Prezenţă permanentă prin sonorităţi (uneori liniştitoare, alteori angoasante, în funcţie de partitură şi de tehnica abordată – arcuş sau ciupire a coardelor) şi înfăţişare (rochie neagră, pălărie cu boruri ample, care ascund chipul), *Violoncelul* (Szabó Tokodi Kristína) face trecerea dintre planuri spaţiale şi temporale. Recurenţa fragmentului din *Where the wild roses grow*, interpretat de ambii actori în momente diferite şi dus la paroxism, întreţine sentimentul de apăsare, stranietate şi dramatism.

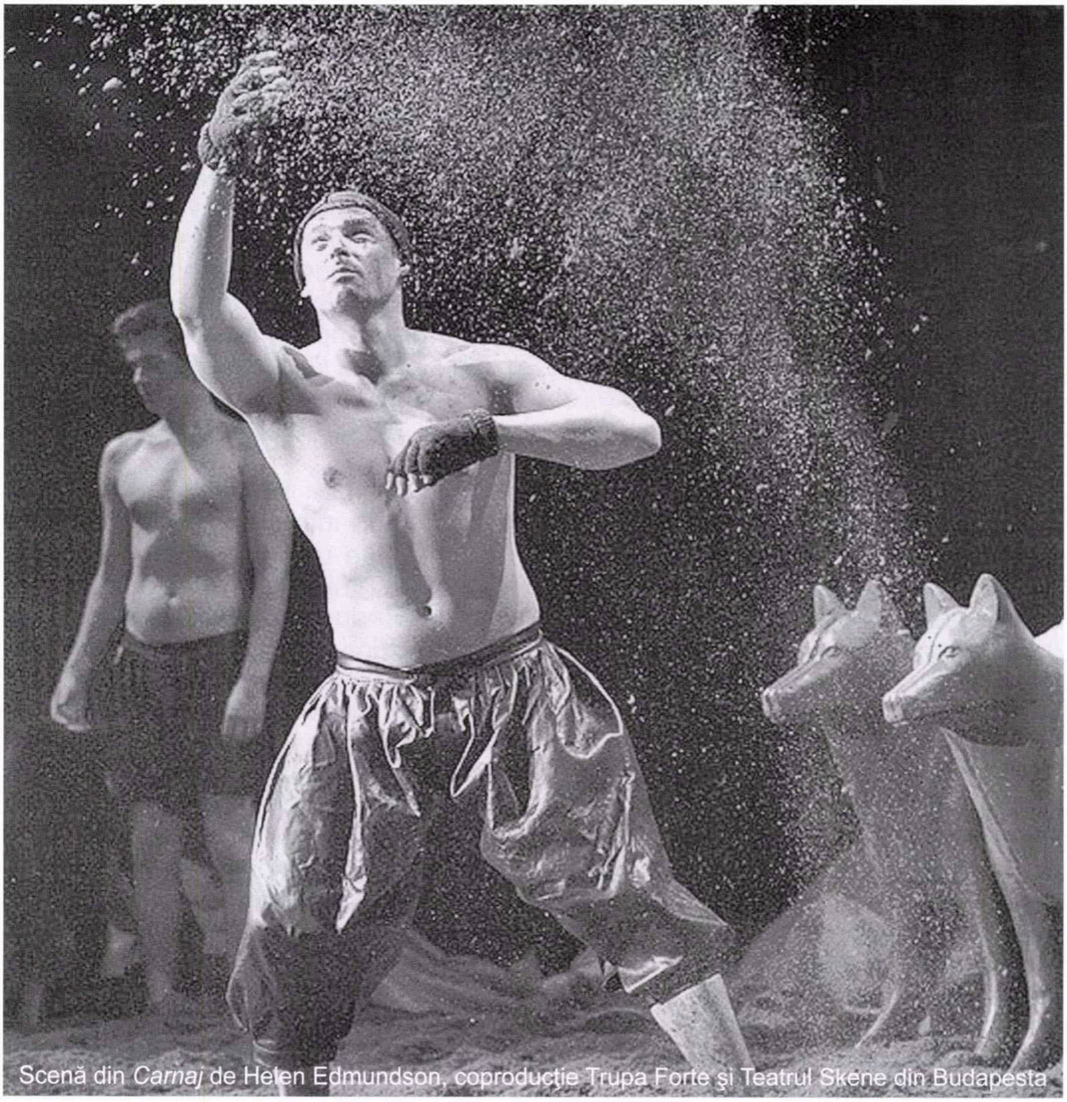
Construit de Pintér Béla la „Pintér Béla şi Trupa“, în cadrul proiectului „Vieţi paralele – Secolul 20 prin ochii poliţiei secrete“, lansat de Festivalul de Teatru de la Nitra, spectacolul *Secretele noastre* e discutabil, în cel mai pur şi mai onorant sens al cuvântului. Şeful unui cerc de folclor este constrâns de Securitate să-şi toarne cel mai bun prieten; peste decenii, iubita prietenului sacrificat şi al treilea membru al cercului, care fuseseră clar atraşi – din convingere sau arivism – de partea comunistă, ocupă funcţii importante în Statul cu pretenţii democratice. Decorul aerat (două taburete, introduse când şi când în scenă, şi o mescioară) se înscrie în conceptul provocator de spaţiu gol, teoretizat de Brook. Pe fundal, un casetofon hiperbolizat imprimă silenţios în momentele-cheie. Deşi ireproşabil interpretat, cu fiecare situaţie jucată în tonul potrivit şi cu o energie susţinută, spectacolul lasă celor născuţi alaltăieri, nu ieri, un sentiment ciudat şi amar: şantajul exercitat de comunişti asupra protagonistului (Friedenthal Zóltan) pe motivul real al pedofiliei (semiincestuoase, chiar!) conferă fostului regim un aspect de asanare morală.

Neoplanta este numele latin pe care împărăteasa Maria Tereza l-a hărăzit aşezării Novi Sad, când localnicii s-au dus să ceară – contra cost – statutul de „oraş liber crăiesc“. Spectacolul Teatrului din Novi Sad păstrează elementele definitorii ale lui Urbán András, dar într-o variantă mai îmblânzită decât, de exemplu, în *Oraşul demonilor*, prezentat anul trecut. Microfoanele vuiesc, atrocităţile pândesc, dar nu atât de violent sau de explicit aduse în scenă. Personaje în negru intră în şir şi se aşază la o masă prelungă, pe o muzică din ce în ce mai cadenţată. În derularea acţiunii, aceiaşi actori sunt *buni* sau *răi*, de-o parte sau de alta a baricadei politice, de-o parte sau de alta a frontierelor. Drapelele expuse la final reprezintă minorităţile din Novi Sad – un adevărat Turn Babel sârb –, unde singurul punct comun e violenţa, după cum se deduce din ciomăgirea păpuşilor gonflabile. În timp ce autoritatea – închipuită de o Maria Tereza rediviva, în crinolina-i imprimată cu simboluri valutare – tace imperturbabilă, cu ochii ascunşi de o bancnotă.

Drama familială *Carnaj* de Helen Edmundson are loc în contextul conflictului de durată dintre englezi şi irlandezi, în timpul lui Oliver Cromwell. Folosind coincidenţa culorilor drapelului irlandez şi ungar, şi fără a aduce atingere textului, montarea budapestană a lui Horvath Csaba de la Trupa „Forte" – Teatrul „Szkéné" vorbeşte despre coliziunea dintre maghiari şi restul lumii. Persecuţia etnică şi religioasă, deportările, exploatarea, abuzurile cunoscute din istoria crudă a secolului XVII sunt translate în zilele noastre, după cum indică delicat întreaga scenografie: decorul (Antal Csaba) se rezumă la o mulţime de saci iniţial stivuiţi şi la statuete de lupi, iar costumele (Benedek Mari) roşii sau negre, în funcţie de taberele cărora le aparţin personajele (nu e de neglijat nici trimiterea cultural-istorică la atmosfera beligerantă din *Roşu şi negru*), au sugestie de epocă prin croi, dar folosesc vădit materiale proprii modernităţii. Se menţionează atrocităţile comise (bărbaţi ţintuiţi cu piroane de gard, femei ciopârţite, oameni arşi...), care vor continua programatic: „copiii de prisos îi vom deporta pe plantaţia de dincolo de ocean". Replici precum „Sunt la fel ca noi, îngenunchem în aceeaşi biserică, ne rugăm în acelaşi fel, dar dacă se uită la noi, nu văd decât nişte animale sălbatice" sau „Eu încerc să accept trecutul, iar tu vrei să înfrunţi viitorul. Şi poate acest lucru e mult mai periculos" ţi se împlântă adânc în suflet. Bărbaţii acoperă sfânta scândură cu saci, iar femeile îi deşartă rând pe rând, invadând scena cu o pulbere maronie – e teritoriul pentru care fiecare luptă, dar şi praful de puşcă. Din înalt, coloane de vapori fini sunt slobozite, ca să menţină o umiditate care să protejeze respiraţia interpreţilor şi a spectatorilor. Dincolo de aspectul tehnic-utilitar în sine, trebuie apreciat efectul vizual şi simbolic pe care combinaţia celor două elemente îl creează. Extrem de spectaculoasa jonglerie cu halbele umplute de praf impresionează profund.

În producţia *Roşu* semnată de Máté Gábor la „Katona József Szinház" din Budapesta (decorul Cziegler Balász, costumele Kovács Andrea), aceeaşi culoare simbolizează de două ori (uneori concomitent) calamitatea: pe de o parte este vorba de steaua purtată ca element distinctiv şi de onoare de către comunişti, pe de alta despre simbolul sângelui aducător de moarte. Cromatic, nici măcar nu e preponderentă, atmosfera apăsătoare şi dramatismul fiind obţinute doar din replici (nici acelea forţate în ton) şi mişcări. Un bazin/manej umplut cu grăunţe sintetice negre simbolizează pământul, ca miză teritorială şi groapă comună. Scenele de grup, rezolvate în mişcări folclorice stilizate, cu cadenţă modificată (pasul e segmentat, ca într-un obsedant ralanti), au un cutremurător impact la nivel auditiv: izbitura bocancilor pe scena construită întreţine un sentiment de teamă, iar foşnetul tălpilor goale în bazinul cu materie artificială – trimiţând la sunetul holdelor secerate – provoacă mila. Înfruntarea dintre tabere (nemţi şi maghiari, ruşi şi maghiari, maghiari şi conaţionalii trecuţi la comunism) au acelaşi rezultat letal. Decesele – toate bruşte şi nemiloase – sunt simbolizate de câte un atribut roşu: ţeasta sfărâmată e un capăt de dres cu firele duse, beregata retezată e eşarfă sau cravată, un glonţ în tâmplă – o panglică pe limbă etc. Economia de simboluri nu numai că protejează afectivitatea spectatorului, dar conţine un avertisment teribil: că, pentru călăi – indiferent de ce parte a baricadei s-ar afla –, moartea adversarului este un act banal, ca o batistă în buzunarul de la piept. Sunt fapte istorice, mai de toţi cei de dincoace de cortina de fier cunoscute, dar cărora – din lene şi inconştienţă – deseori preferăm să le întoarcem spatele. Sunt fapte care, chiar dacă nu ne ating imediat şi personal, se răsfrâng în personalitatea noastră sau în anturajul apropiat.

În loc de concluzie: în 2014, TESZT s-a înfăţişat mai legat, mai unitar şi mai intens decât în ediţiile precedente, ridicând categoric ştacheta în plan teatral şi ideatic . Şi dacă ar avea caracter de concurs, s-ar ivi o mare problemă, întrucât an de an se detaşează un mănunchi de spectacole puternice şi valoroase, greu – dacă nu chiar imposibil – de departajat. Prin tematică, mare parte a pieselor (şi spectacolele pe care le-au ocazionat) par, prin conţinutul lor personal şi asumat, eforturi de exorcizare şi depăşire a unor crize mereu legate de trecut. Şi ce loc mai propice, pentru asemenea „platformă de întâlnire între cele mai importante teatre, oameni de teatru, trupe, artişti şi muzicieni“ (cum cataloghează organizatorii TESZT-ul), decât un oraş cosmopolit, stăpânit de multiculturalitate şi toleranţă?



Scenă din *Carnaj* de Helen Edmundson, coproducţie Trupa Forte şi Teatrul Skene din Budapesta

Mircea MORARIU

Cu rigoare de geometru

Aproape incredibil, dar relevant pentru cât şi cum se citeşte prin secretariatele literare ale Teatrelor româneşti, dar şi pentru ponderea contribuţiei reale a acestora la întocmirea repertoriilor, mi se pare detaliul că piesa ***Incendii*** a lui Wajdi Mouawad a fost descoperită acum vreo patru sau cinci ani, în Secţiunea „Spectacole-lectură" a Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu şi că a fost antologată în volumul aferent. Şi că nimeni, mai nimeni, nu a băgat-o în seamă, deşi textul ei avea atuul de a se fi metamorfozat într-un scenariu cinematografic, de care s-a servit un film nominalizat în 2011 la Oscar, la categoria „cel mai bun film străin".

Scrierea aceasta a unui dramaturg canadian de expresie franceză, libanez la origine, mi se pare textul perfect pentru adevăratul „spectacol de public", în cel mai bun şi onorant sens al sintagmei. E concepută cu rigoare de geometru – şi spun aceasta nu neapărat fiindcă găsim în ea nenumărate referinţe la matematici superioare. E bazată pe un suspans de foarte bună calitate, înfăţişându-se asemenea unei succesiuni de descoperiri şi dezvăluiri despre personaje impecabil construite, desprinse parcă din fără de cusur *policier*-uri literare, zămislite de condeiul unei Agatha Christie ori din transpuneri cinematografice aidoma. Totul, de la înlănţuirea de fapte la *tempo-ritmul* în care se înşiruie acestea, te duce cu gândul la jocul de şah şi la neaşteptatele mutări ce fac deliciul respectivului sport al minţii. Găsim în *Incendii* şi un pic de tragedie, şi ceva dramă, şi un cumpănit apel la melodramă. Găsim, carevasăzică, acţiune şi emoţie. Se combină aici impecabil *flashback*-uri şi anticipări, planuri temporale felurite, construcţii labirintice, ce te ţin cu sufletul la gură. Care te fac să nu bagi de seamă că spectacolul durează aproape trei ore şi care te determină să urăşti antractul.

Deşi dispunem de o bună traducere a textului în limba română (e semnată de teatrologul târgumureşean Zeno Fodor), *Incendii* nu a intrat în repertoriul nostru teatral printr-un spectacol jucat în româneşte, ci graţie unuia în limba maghiară. Datorat Teatrului Maghiar de Stat „Csiki Gergely" din Timişoara. Un spectacol, fără doar şi poate, foarte bun. În care totul, de la regie (Radu-Alexandru Nica) la decor (Irina Moscu) şi costume (Ioana Popescu), de la muzica de scenă şi *sound design* (Vlaicu Golcea) la *light design* (Lucian Moga) până la interpretare, mi se pare fără cusur. Un spectacol din categoria aceea, tot mai rară, în care te simţi teribil de bine în sala de teatru şi care te determină să îţi doreşti revenirea.

Incendii nu e, însă, doar un spectacol foarte bun. Ci şi unul necesar. Deopotrivă pentru regizor şi pentru instituţia producătoare. Pentru regizorul Radu-Alexandru Nica, *Incendii* mi se pare a funcţiona ca un fel de punct terminus pe parcursul revenirii spre producţiile teatrale de amploare. Şi nu doar de amploare, ci şi foarte bine ţinute în mână. După o succesiune de spectacole de studio sau cu tentă oarecum experimentală, după o montare (*Contra iubirii*, de la Compania „Liviu Rebreanu" a Teatrului Naţional din Târgu Mureş) de o (post)modernitate poate puţin cam prea tehnicistă şi prin aceasta un pic sfidătoare, după *Cometa* (de la Teatrul „Regina Maria" din Oradea), poate cam prea complicată şi insuficient împlinită în ceea ce priveşte dimensionarea dramatică şi lucrul cu actorii, *Incendii* înseamnă izbânda în afara oricărei controverse.

Foto: Bíró Márton

Enikő ÉDER

Foto: Bíró Márton

Emília B. BORBÉLY şi Rita LŐRINCZ

O izbândă certificată de armonia interioară cu care Radu-Alexandru Nica organizează feluritele planuri ale textului, dar şi ale spectacolului, de ritmarea lor într-o subtilă cadenţă (aici, merită să mai fie subliniată o dată contribuţia lui Vlaicu Golcea, ca şi aceea a lui Lucian Moga), de fascinanta impresie de autenticitate şi de firesc. Nimic nu lasă impresia căutatului, a tragerii de păr; totul e conceput sub impactul firescului şi verosimilului. Amănunte cu atât mai demne de a fi puse în evidenţă, cu cât *Incendii*, textul lui Wajdi Mouwad, relatează o poveste excepţională, defel comună, al cărei nefiresc ţine de firescul câteodată dramatic (dacă nu cumva supradramatic) al unor existenţe. Cărora le-a fost dat să trăiască vremurile excepţionale ale războiului civil, cu toate atrocităţile şi nelegiuirile acestuia.

Radu-Alexandru Nica ştie când, în ce moment, trebuie să recurgă la valenţele tehnice şi expresive ale scenei turnante, şi ce viteză să îi imprime acesteia. Când şi în ce moment anume decorul de lemn se cere completat cu diapozitive, în aşa fel încât să nu se cadă în ilustrativism şi exotism de paradă. Când şi în ce moment trebuie schimbată interpreta adevăratului personaj principal (rol prin care trec trei actriţe), mama ce a tăcut preţ de cinci ani şi care vorbeşte de dincolo de moarte, reunindu-şi familia graţie descoperirilor stimulate de dispoziţiile ei testamentare.

Montarea gândită de Radu-Alexandru Nica îi transmite spectatorului nu doar senzaţia participării la descâlcirea unei intrigi cvasipolițiste. El reuşeşte cu mult mai mult. În cele aproape trei ore petrecute în sala de teatru, publicul e încercat de sentimentul unei tulburătoare participări la comunicarea unui adevăr esenţial, legat de preţul care uneori se cuvine plătit pentru păstrarea iubirii. Pentru recuperarea acesteia, când e mai-mai să fie pierdută. Pentru consolidarea ei, printr-o experienţă cutremurătoare.

Incendii e un spectacol necesar şi pentru Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara. La fel de necesar, precum a fost odinioară – acum vreo patru sau cinci ani – *Rosencrantz şi Guildenstern sunt morţi.* E necesar, nu numai fiindcă orice Teatru are nevoie de spectacole bune. Ci fiindcă orice Teatru are nevoie de montări în care să îi vedem actorii evoluând foarte bine individual, însă ajungând la condiţia de trupă. Desigur, Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara mai are în repertoriu spectacole bune. Dar cele mai multe dintre montările din această categorie sunt spectacole de cameră, de improvizaţie, de grup. Spectacole mai cu seamă pentru actriţe. Cu *Incendii*, Teatrul Maghiar de Stat „Csiki Gergely" ne mai convinge o dată – a câta oară? – că dispune de actriţe foarte bune. Aşa cum sunt Lörincz Rita, Magyari Etelka, Tokai Andrea, Eder Enikö, Borbély B. Emilia. Dar şi că dispune deopotrivă de actori foarte buni, de vârste diferite, precum Molnos András Csaba, Kiss Attila, Bandi András Zsolt, Mátyas Zsolt Imre, Vass Richard, Kocsardi Levente, Dukász Peter, Mátray László. Cu toţii au fost distribuiţi în roluri ce le vin ca o mănuşă şi pe care le rezolvă foarte bine. Cu toţii joacă arătându-ne că le-a plăcut să repete şi că se simt bine împreună, pe scenă.

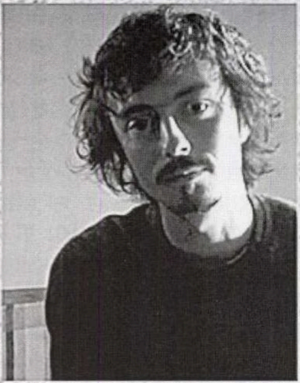
Iar noi, asemenea lor, în sala de spectacole.

Teatrul Maghiar de Stat „Csiki Gergely" din Timişoara – Incendii **de Wajdi Mouwad. Traducerea în limba maghiară: Molnár Zsofia. Traducerea în limba română: Zeno Fodor. Regia: Radu-Alexandru Nica. Decorul: Irina Moscu. Costumele: Ioana Popescu. Muzica &sound design: Vlaicu Golcea. Light design: Lucian Moga. Asistent de regie: Dobre Júlia. Cu: Lörincz Rita, Magyari Etelka, Tokai Andrea, Molnos András Csaba, Eder Enikö, Kiss Attila, Bandi András Zsolt, Borbély B. Emilia, Mátyas Zsolt Imre, Vass Richard, Kocsárdi Levente, Dukasz Peter, Matray László. Data premierei: 9 mai 2014.**

Foto: Maria Ştefănescu

Ioana Petre

Leta Popescu



Mihai Alexandru Ion

Irina ZLOTEA

Ploieşti

Ce-am avut şi ce avem

Lume de bună calitate s-a adunat la prima ediţie a Programului „Noul val – chip de regizor", la Ploieşti, în cadrul celei de-a patra ediţii a **Festivalului de Teatru „Toma Caragiu"**, realizat sub genericul **„Întâlniri regizorale"**. La iniţiativa doamnei Raluca Nicolescu, directorul acestui eveniment şi al Teatrului „Toma Caragiu", şi sub coordonarea teatrologului Andreea Dumitru, şase tineri regizori au fost invitaţi „la microfon", ca reprezentanţi ai generaţiei ultimilor zece ani, înaintea asistenţei – nume importante şi tineri colegi deopotrivă, din toate disciplinele teatrale.

Acest program a fost gândit ca un prilej pentru a fi prezentate câteva dintre noile nume apărute în orizontul vieţii culturale româneşti – fie că este vorba de proaspeţi absolvenţi, fie de unii „mai vechi" care nu s-au integrat total în „rodajul" artistic de pe piaţă. Prezentare fără pretenţia unei recunoaşteri de orice fel, fără o ierarhie a talentului, a reputaţiei, a isteţimii sau a teribilismului. Din păcate, acest argument s-a pierdut adesea din vedere, în percepţia multor invitaţi – cu toate că s-a tot amintit de-a lungul întâlnirilor ţelul lipsit de orgoliu al discuţiilor. Dar să vedem cum s-au desfăşurat cele două dimineţi dedicate noului val de regizori de teatru români:

ZIUA 1

Invitaţii, unii întârziaţi, au fost:

Mihai Alexandru ION – în luna iunie a acestui an va absolvi secţia de Regie Teatru la Facultatea de Teatru din cadrul UNATC „I. L. Caragiale" din Bucureşti, la clasa Tudor Mărăscu–Mihai Manolescu.

Alexandra Penciuc

Elena Morar

Horia Suru

Foto: Maria Ştefănescu

Ioana PETRE – a studiat regia de teatru în cadrul UNATC „I. L. Caragiale“ din Bucureşti (licenţa finalizată în 2008, iar masterul în 2012).

Leta POPESCU – este masterandă la Facultatea de Teatru şi Televiziune a Universităţii „Babeş–Bolyai“ din Cluj-Napoca.

Prima care a etalat câteva scene din proiectele sale a fost Leta Popescu, care, până la sfârşitul întâlnirii, a reuşit să iasă în evidenţă prin prezenţa activă şi răspunsurile prompte la orice întrebare i se adresa. Am văzut imagini din spectacolul *Parallel* (Premiul pentru debut al Galei UNITER). Proiectul s-a concretizat din colaborarea creativă cu coregizorul Ferenc Sinkó şi actriţele Lucia Mărneanu şi Kata Bodoki-Halmen. Apoi au urmat câteva secvenţe din spectacolul *9 din 10*, realizat de Leta Popescu şi actriţele Oana Hodade, Lucia Mărneanu şi Oana Mardare, lucrând pe principiul de *devised theatre*. Spectacolul are la bază un scenariu colectiv bazat pe improvizaţie şi coordonat de dramaturgul Ana Cucu-Popescu, fiind o ironie la adresa cărţilor motivaţionale.

Întrebată de moderatorul Ionuţ Sociu dacă respinge regizorul-coloană vertebrală a spectacolului, Leta Popescu a mărturisit că opţiunea sa pentru compoziţiile colective i se pare un mod de a se sustrage obligaţiilor: „Este o alegere laşă.“ Dar că, de fapt, totul pleacă din facultate, unde, din prima zi, studentului i se spune că „regizorul trebuie, în primul rând, să: ştie/ facă/ înţeleagă/ cuprindă“. Încetul cu încetul, acest „în primul rând, trebuie să...“ s-a multiplicat până la sfârşitul şcolii, iar acum nu se simte în stare să acopere atâtea cerinţe. Pe de altă parte, acest mod de lucru aduce cu sine o senzaţie plăcută, la finalul spectacolelor. Fiecare membru al echipei are sentimentul că nu a contribuit decisiv, dar, de fapt, toţi şi-au lăsat amprentele asupra producţiei.

Un alt proiect de care Leta este foarte legată, şi despre care ne-a vorbit, este organizarea şi susţinerea unor *workshop*-uri de actorie în şcoli şi licee aflate în mici localităţi, unde nu există activitate culturală: „Doresc să îi ajut să vadă dincolo de ceea ce învaţă acasă sau la şcoală, să gândească dincolo de spaţiile închise în care sunt.“

FESTIVALUL
DE TEATRU TOMA CARAGIU

Ionuţ SOCIU, Mihai Alexandru ION, Ioana PETRE şi Leta POPESCU

Foto: Maria Ştefănescu

Foto: Maria Ştefănescu

Raluca NICOLESCU, directoarea Festivalului, şi tinerii regizori

Foto: Maria Ştefănescu

FESTIVALUL
TOMA CARAGIU

Andreea DUMITRU, Lucia MĂRNEANU şi Miklós BÁCS

Foto: Maria Ştefănescu

Foto: Maria Ştefănescu

Oana MARDARE şi Lucia MĂRNEANU

Mihai Alexandru Ion ne-a prezentat câteva momente din spectacolul său de absolvire, *Numele* de Jon Fosse, care poate fi urmărit în Gala Absolvenţilor UNATC din acest an. El ne-a explicat că, în cadrul repetiţiilor la acest proiect, a descoperit probleme ce îl preocupă, cum ar fi intrarea actorului în spaţiul publicului – ce presupune această propunere şi unde poate duce ea. Ionuţ Sociu ne-a povestit câteva detalii din pregătirea lui Mihai: a terminat studii în filosofie şi a lucrat o perioadă în domeniul publicităţii. Poate de aceea nu este intimidat de problemele pe care le presupune deschiderea unui nou spaţiu, într-o fostă fabrică de paste făinoase din centrul Capitalei.

Ciclul proiecţiilor cu scene din spectacole, la această primă întâlnire, a fost încheiat de către Ioana Petre, cu imagini din spectacolul său de master – *Dragonul de aur* de R. Schimmelpfennig. Trebuie să menţionez că Ioana are studii germanice şi preferă teatrul şi dramaturgia germană: o înţelege deplin, iar atunci când are ocazia traduce piese, din plăcere.

Dintre iniţiativele sale, Ioana a adus aminte de *Act1Book1*, pe care l-a conceput împreună cu Ioana Leca – proiect care viza realizarea unor scurte reprezentaţii după cărţi nou apărute. De asemenea, pe lângă preocuparea pentru propriile spectacole, Ioana este şi regizor tehnic la Opera Naţională din Bucureşti, un post despre care spune că „nu mă încurcă; [...] cred că este o oportunitate să ascult Verdi şi Puccini de două ori pe săptămână şi simt că nu profit eu suficient de această şansă."

Ca o concluzie după vizionarea scurtelor clipuri, Ionuţ Sociu a remarcat faptul că cei trei invitaţi au în comun, în lucrările lor, o tensiune interioară, o anxietate care persistă. Pe de altă parte, Nicolae Mandea ţinut să menţioneze că ceea ce pare să îi apropie este, de fapt, procesul de producţie al unui spectacol. Toţi sunt preocupaţi de acest aspect administrativ de a pune pe picioare un proiect şi, mai ales, de a găsi spaţii care nu limitează puterea de decizie a artiştilor, de a nu fi condiţionaţi de restricţiile unui teatru de Stat, de pildă.

La întrebările „Pentru ce public lucraţi?" şi „Cât de dispuşi sunteţi să faceţi compromisuri în colaborarea cu un teatru de Stat?", răspunsurile au fost variate. În cazul Ioanei, montarea *Dumnezeu iubeşte* de Zlata Demina, la Teatrul „Bulandra", nu a venit cu probleme: nu au existat conflicte în ceea ce priveşte conceperea proiectului, iar publicul a reacţionat bine. Pentru ea, spectatorii sunt imprevizibili şi a mărturisit că simte nevoia unei structuri de marketing cultural. Îi lipseşte omul potrivit, care să îşi dorească să colaboreze cu ea pe acest plan.

Mihai – deşi „inocent" în relaţiile cu teatrele de Stat – este absolut deschis la colaborare. Este dispus să convină cu teatrul şi să se plieze pe cererile lui. În ceea ce priveşte publicul, având experienţa analizelor de „target" din publicitate, şi-a dat seama că ceea ce contează cu adevărat este sinceritatea şi aprecierea corectă a valorii celor cărora te adresezi. Atunci când lucrează cu echipa este 100% implicat, apoi analizează dacă ceea ce e pe cale să obţină este de interes real pentru cei apropiaţi (părinţi, profesori, prieteni etc).

În schimb, Leta nu consideră că a ajuns în acel punct în care îşi poate numi publicul, ci lasă ca spectacolul să îşi găsească privitorii. Respinge compromisurile şi limitele teatrului de Stat, precum şi disocierea dintre teatrul de Stat şi cel independent, considerându-le obstacole ce pot fi depăşite. Pentru ea, în primul plan sunt ideile care o interesează şi principiile pe care nu doreşte să le trădeze.

Regizorul Radu-Alexandru Nica a întrebat invitaţii care sunt temerile lor, ca tineri absolvenţi, şi ce simt ei că le lipseşte. Aici, lista de nevoi a fost scurtă, dar apăsătoare.

Mihai, de exemplu, a spus că îl blochează lipsa de comunicare şi de mobilitate, care apare încă dinainte de a termina facultatea. De asemenea, consideră că absenţa teatrului românesc „de la masa discuţiilor la nivel internaţional" şi a unei relaţii, a unui schimb continuu de informaţie, ţine pe loc evoluţia culturală.

Letei Popescu îi lipseşte încrederea în tinerii regizori a directorilor de teatru şi a celor cu autoritate. Îi este greu să accepte relaţia încordată care se stabileşte între iniţiatorul proiectului şi producător, care nu oferă nicio şansă, fie şi în cazul unei colaborări.

Iar Ioana Petre a povestit cum a încercat să facă, alături de alţi colegi absolvenţi, o cercetare itinerantă a teatrelor din ţară. Totul a fost pe banii personali, pentru a le cunoaşte potenţialul şi a stabili o comunicare cu acestea. Deşi începutul a fost entuziast, după un timp, proiectul a pierit: banii s-au terminat, timpul şi răbdarea nu sunt nelimitate, în unele spaţii condiţiile de lucru aproape că nu există, iar demoralizarea este generală.

Spre final, discuţia s-a precipitat uşor, odată cu întrebarea „Dacă aţi fi directori de teatru, de ce v-aţi alege pe voi ca regizori?" Răspunsurile au venit cu greu, toate vizând calităţi precum: „capacitate de organizare", „colaborator bun", „propuneri bune", „pentru că am încredere în proiect"; la care a răspuns, cu reproş, regizorul Mircea Cornişteanu: „Aţi avut prezenţi în sală directori de teatru: de ce nu aţi profitat de această ocazie, pentru a afla mai multe despre teatrul de Stat?"

ZIUA 2

Invitaţii au fost:

Alexandra PENCIUC – absolventă a Secţiei de Scenografie din cadrul Facultăţii de Teatru de la UNATC „I. L. Caragiale" din Bucureşti.

Elena MORAR – de asemenea, absolventă UNATC „I. L. Caragiale" din Bucureşti, cu specializarea Regie de Teatru; a fost doctorandă la clasa profesorului Alexa Visarion.

Horia SURU – şi-a luat licenţa în Actorie la Facultatea de Teatru şi Televiziune a Universităţii „Babeş–Bolyai" din Cluj şi a absolvit masterul în Regia de teatru şi multimedia, în cadrul aceleiaşi instituţii.

În a doua parte a Programului „Noul val – chip de regizor", dialogul a avut tendinţa de a aluneca spre scurte monologuri, care au încetinit ritmul în desfăşurarea evenimentului. Publicul s-a prezentat într-o formulă împrospătată, pentru că o parte dintre numele importante din ziua precedentă au lipsit.

Moderatorul Ionuţ Sociu – atacat, pe drept şi pe nedrept, până la sfârşitul discuţiei – ne-a anunţat, de această dată, că tema întâlnirii va fi „Cum se finanţează proiectele teatrale independente?" În mod ironic, tema a fost ignorată fără drept de apel de către asistenţă, cu toate că fusese propusă, cu o zi înainte, chiar de către câţiva dintre spectatori.

Pentru proiecţie, Alexandra Penciuc ne-a adus câteva fragmente din spectacolul *Cel mai frumos roman din lume*, după Larry Tremblay, produs la „Unteatru", având-u-i în distribuţie pe Ionuţ Grama (prezent şi la întâlnire) şi pe Nicoleta Lefter. Horia Suru a prezentat un moment din spectacolul său montat la Teatrul „George Bacovia" din Bacău, *Călin (povestea modernă)*. Iar Elena Morar ne-a oferit filmarea unei scene din *Orfani* de Dennis Kelly, o producţie a Teatrului ACT şi a PRO DRAMA.

Despre *Cel mai frumos roman din lume*, Alexandra Penciuc ne-a spus că a fost realizat cu bani de acasă, dar că acest aspect nu este important, pentru că a fost o pauză bine meritată. „La Unteatru nu a existat presiunea timpului", ci doar bucuria de a lucra la un proiect ce motivează întreaga echipă. „Cred că e bine, din când în când, să lucrezi la ceva de dragul artei, chiar şi atunci când nu vei primi bani pentru asta sau când publicul nu vine" – a completat Ionuţ Grama.

La întrebarea dacă întâmpină dificultăţi în ceea ce priveşte pregătirea sa, având în vedere că ea este, de fapt, scenografă, Alexandra a mărturisit că există o preconcepţie privind pregătirea pe care o ai şi ceea ce faci. Dar ignoră această atitudine, pentru că ea nici nu se autointitulează regizor, nici nu se consideră astfel, ci doar doreşte să lucreze la ceva ce îi face plăcere. Iar actriţa Rodica Mandache a ţinut să intervină şi să menţioneze faptul că nu consideră necesară revolta tinerilor regizori împotriva celorlalte generaţii; important este să aibă încredere în avântul şi libertatea lor.

Problema publicului a revenit, de această dată, în întrebările puse de Theodor Cristian Popescu şi Raluca Nicolesco: „Vă asumaţi formarea unui nou public?" şi „Dacă publicul nu vine la spectacolele voastre, unele dintre ele experimentale, aveţi tendinţa de a învinui publicul sau vă adaptaţi necesităţilor lui?" Alexandra Popescu a răspuns că nu îşi asumă conştient misiunea de a educa spectatorii, dar probabil face acest lucru, montând spectacole care, momentan, sunt căutate doar de anumiţi privitori. Iulia Popovici a intervenit în discuţie, pentru a atrage atenţia asupra faptului că problema ar trebui să fie la instituţiile care îşi asumă colaborarea cu un artist: teatrele au responsabilitatea de a forma cadrul benefic pentru ca proiectele, aprobate chiar de ele, să îşi găsească publicul. Însă, din punctul de vedere al lui Horia Suru, lucrurile stau altfel: în cazul teatrelor de Stat, sala plină este într-adevăr treaba instituţiei, dar în teatrele independente, artistul trebuie să aibă singur grijă de imaginea sa şi să îşi cucerească pe cont propriu spectatorii. De aceea, personal, se menţine la vedere: are un site, este deschis comunicării cu eventuali colaboratori, dar încearcă şi să îşi aducă public la spectacole.

Regizorul Mircea Cornişteanu a ţinut, în schimb, să sublinieze importanţa asistenţelor de orice fel (regie, scenografie etc.), care sunt benefice pentru o viitoare discuţie cu un teatru de Stat. Odată ce ai fost acceptat într-o astfel de poziţie, ai mai multe şanse să fii cooptat drept coordonator al unui proiect. De altfel, Teatrul Naţional „Marin Sorescu“ din Craiova are un program care aşteaptă proiectele unor tineri regizori, pe texte româneşti, contemporane, la care toţi cei prezenţi au fost invitaţi.

Profesorul Bács Miklós a remarcat necesitatea continuităţii unor astfel de întâlniri, dedicate, de fapt, comunicării. Speră ca ele să devină tradiţie, în ciuda lipsei de timp de care toţi se plâng, mai ales că este nevoie de aportul tuturor pentru a forma noile generaţii de artişti şi pentru a distruge mituri precum „contradicţia dintre teatrul de Stat şi cel independent“ sau cel al intimidantei fascinaţii pentru textele perene. (Iată, un răspuns la îndemnul criticului Florica Ichim pentru tinerii regizori, să se încumete să monteze piese „grele“ ale dramaturgiei universale.) Consideră că este absolut firesc ca tinerii să colaboreze cu prieteni, colegi, oameni alături de care se simt în libertatea deplină de a crea, dar, aşa cum a completat Raluca Nicolesco, oferindu-şi „posibilitatea de a cunoaşte şi a lucra şi cu alţi oameni“.

La sfârşit, compromisurile au fost din nou aduse în discuţie, cei trei fiind întrebaţi dacă sunt dispuşi să se adapteze la cerinţele unui teatru în vederea posibilei colaborări: de exemplu, ar alege textul pentru un proiect în funcţie de ei înşişi sau de profilul estetic al acelui teatru? Horia Suru a declarat că are încredere absolută în arta compromisului. Pentru Elena Morar au prioritate doar proiectele care o preocupă: „Din fericire, mă interesează foarte multe lucruri.“ Iar Alexandra Penciuc se adaptează în funcţie de situaţie, căutând o cale de mijloc între ceea ce îşi doreşte şi ceea ce se cere.

În loc de epilog, Iulia Popovici ne-a făcut o invitaţie la lectura noului volum bilingv, *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est*, apărut la Editura Cartier. Pentru că este prima carte despre teatrul est-european din perspectivă regională, cred că nu este o achiziţie de amânat.

Întâlnirile s-au încheiat; poate că se vor repeta anul viitor, cu mai multă îndrăzneală şi cu un discurs mai coerent. Temele discutate au fost prea multe şi dispersate, iar cei prezenţi au fost moderaţi cu prea puţin tact şi imaginaţie.

Tinerii, în schimb, au fost „pregătiţi să mute teatrul din loc“. Consideră valul generaţiei lor ca pe un grup în care fiecare are o individualitate bine conturată, ce ar putea fi preschimbată din piedică a comunicării în atu. Au imaginaţie, sunt lipsiţi de preconcepţii, sunt inteligenţi şi temerari. Au nechibzuinţa

Horia SURU, Elena MORAR şi Alexandra PENCIUC

Foto: Maria Ştefănescu

FESTIVALUL DE TEATRU TOMA CARAGIU

Foto: Maria Ştefănescu

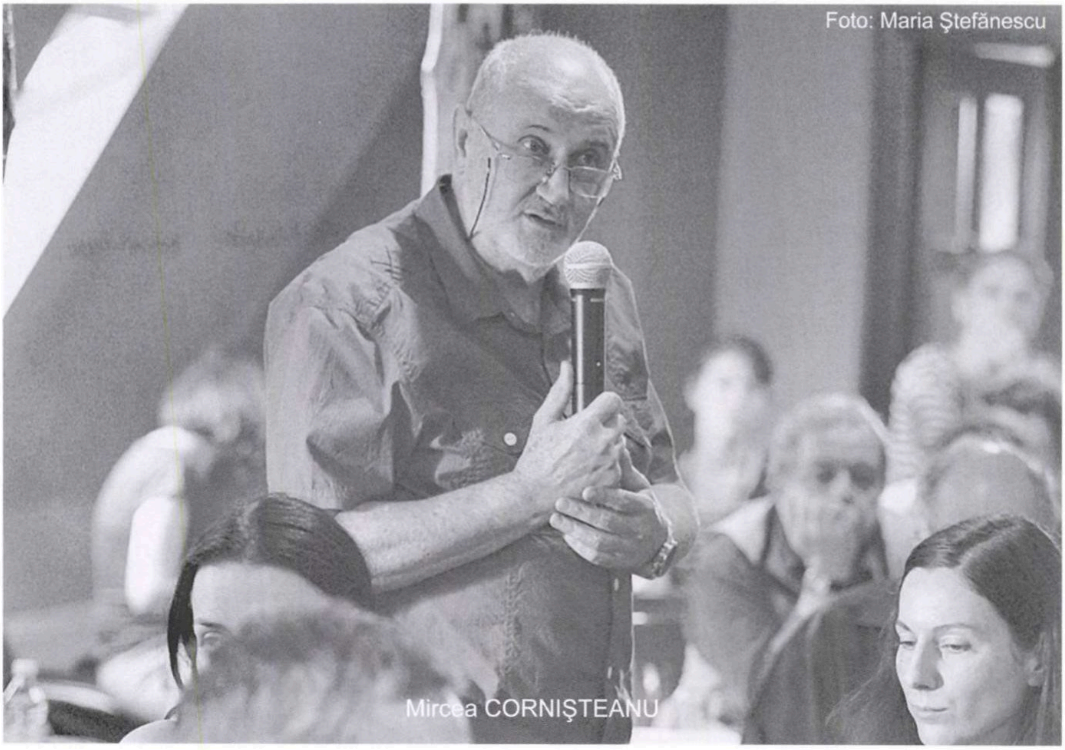


Foto: Maria Ştefănescu

Mircea CORNIŞTEANU

Iulia POPOVICI şi Emilia DOBRIN

Foto: Maria Ştefănescu

Foto: Maria Ştefănescu

În prim-plan, Florica ICHIM

sănătoasă de a experimenta şi de a-şi pune în aplicare ideile, oricât de lipsite de realism ar fi. Şi, da: au fost timizi când au trebuit să vorbească despre ei şi munca lor. Probabil că au fost neprofesionişti pentru bunul-simţ al unora (în ceea ce priveşte materialele de prezentare ale spectacolelor), prea visători, neserioşi şi lipsiţi de modestie pentru gustul altora. Iar câţiva din asistenţă s-au simţit neglijaţi, ba chiar jigniţi de această schimbare de planuri. Păcat că orgoliile personale sunt mai importante decât respectul reciproc. Şi că experienţa, reputaţia şi programul solicitant sunt justificări pentru a căuta nod în papură celuilalt sau a-l ignora. Din fericire, nu s-a putut respecta inerţia conferinţelor austere, împănate cu acel *laudatio*, dispreţuit şi căutat deopotrivă de oamenii de teatru.

Cei invitaţi au fost mostre ale Generaţiei Y. Conţin datele unui artist de succes, doar că sunt altfel organizate, în structura lor interioară. Nu sunt acei „monştri sacri ai teatrului": nici nu ar putea, şi nici nu ar trebui să fie. Sunt oamenii unui alt context social şi istoric, au crescut sub o nouă structură politică şi cu un limbaj într-o continuă schimbare; au o libertate bulversantă de a alege – de a alege orice – şi trăiesc într-o lume în care nu doar comunicarea este fracturată, ci şi emoţia. Aş zice să nu respingem schimbarea, de altfel inevitabilă, şi să ne uităm atent în ochii lor şi, mai ales, la munca lor, care este sinceră. Acolo vom descoperi aceleaşi problematici vechi de când lumea, dar tratate după chipul lumii în care trăim. Nu cred că ar fi o distanţă atât de mare între generaţii, între instituţiile de teatru şi, de fapt, între oamenii de teatru, dacă am fi mai smeriţi şi mânaţi de adevărata pasiune pentru teatru şi public.

Mircea MORARIU

Prea multă prudenţă

Aparent, avem de-a face cu o familie oarecare. Cu oameni cumsecade. Cu un tată *comme il faut,* de profesie inginer. În consecinţă – calculat, rece ca o ecuaţie, dar parcă fără nicio necunoscută. Raţional, mereu la costum, întotdeauna la patru ace. Un om înzestrat cu un înalt simţ moral. Cititor de ziare şi revoltat că autorităţile din oraşul în care locuieşte, autorităţi pe care şi el le plăteşte din taxele şi impozitele achitate regulat, nu îşi fac datoria şi nu dau mai repede de dezaxatul ucigaş în serie de prostituate. Tatăl, aşa *comme il faut* cum e el, are totuşi propriile cochetării. Nu vrea să pară îmbătrânit înainte de vreme, drept pentru care, atunci când fiica lui, Olga, are primul ei prieten, pe Paul, i se pare cât se poate de firesc ca acesta să îl viziteze pe el şi pe soţia lui la ei acasă şi să îl invite să îl tutuiască. Că doar graniţele dintre generaţii s-au şters, nu-i aşa?

Mama e o femeie ajunsă la patruzeci şi cinci de ani. Nu e foarte încântată de aceasta: vrea să pară mai tânără. Mult mai tânără. E puţin neglijată de soţul ei, dar nu e dispusă să facă o tragedie din aceasta. Cel puţin pentru moment nu s-a gândit să îl înşele. Fără doar şi poate e *open mind* şi nu are niciun fel de inhibiţii în faţa propriilor copii. Face duş fără perdea în faţa propriului fiu. Nu simte nevoia să le dea niciun fel de explicaţii despre faptul că, în realitate, nu mai sunt copii, că sunt în plin proces de transformare fizică şi comportamentală.

O transformare ce nu îi ridică prea mari probleme Olgăi, pentru care perioada pubertăţii a trecut fără a fi înregistrate incidente majore. Olga îşi doreşte o relaţie cu

Foto: Maria Ştefănescu

Ionuţ VIŞAN, Ioan COMAN, Delia NARTEA, Florentina NĂSTASE

Ionuţ VIŞAN, Ioan COMAN, Delia NARTEA, Florentina NĂSTASE

Foto: Maria Ştefănescu

un băiat, iar întâlnirea cu Paul, tânăr modern, cu motocicletă ultimul tip, frumuşel, încântat de sine şi de propria-i făptură, provoacă mici deranjamente doar când acesta arde etapele, iar Olga îşi sacrifică virginitatea. Singurul om cu probleme din familia aceasta aproape perfectă, ce funcţionează cu o rigoare germană şi cu o precizie elveţiană, e Kurt. A ajuns la vârsta pubertăţii şi nimeni nu are timp să îi explice semnificaţia trecerii şi ce înseamnă „deşteptarea primăverii", cu seismele fiziologice aferente. Kurt se detestă în primul rând pe sine, îşi urăşte propriul corp, e îngrozit de felul în care a venit pe lume. Se închide în propriul eu, dar tatăl, omul cumsecade, nu are timp să observe că ceva nu e tocmai în regulă cu fiul său, punându-i micile aberaţii comportamentale pe seama pubertăţii. Aberaţiile cu pricina devin tot mai evidente, dar şi mai primejdioase, în clipa în care Olga îl cunoaşte pe Paul. Iar când între cei doi îndrăgostiţi intervine un moment de criză îşi face loc începutul dezastrului, adică incestul. Grozăviile se accentuează, iar Kurt se automutilează, într-un incendiu provocat chiar de mâna lui. Când, în sfârşit, mama şi tatăl Olgăi şi al lui Kurt realizează primejdia, cei doi tineri plănuiesc incendierea casei. Amânată doar de momentul paricidului şi de revenirea la o târzie luciditate a Olgăi.

Toate aceste grozăvii reprezintă substanţa dramatică a piesei ***Chip de foc***, una dintre primele din creaţia lui Marius von Mayenburg, unul, dacă nu cumva chiar cel mai jucat dramaturg german contemporan. *Chip de foc* a însemnat o revelaţie europeană prin anii 2000–2001, atunci când a fost jucată la Festivalul de la Avignon. Piesa a intrat rapid în multe repertorii şi a ajuns şi în România, graţie unui spectacol montat în 2004, la Teatrul „Odeon", de Felix Alexa.

Textul nu e foarte uşor digerabil. E greu de acceptat faptul că nu băgăm de seamă cum unii dintre semenii noştri au comportamente atât de deviante. E greu de admis că astfel de comportamente există. „Tinerii noştri nu sunt precum Kurt,

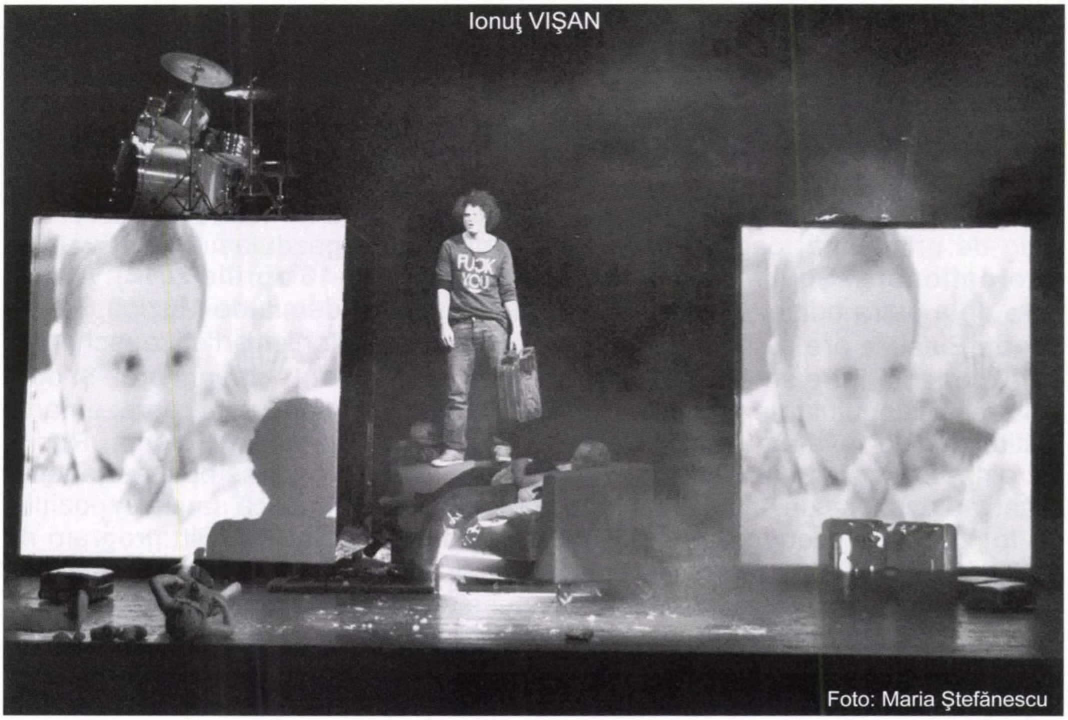

Ionuţ VIŞAN

Foto: Maria Ştefănescu

copiii noştri nu se comportă astfel" – , ne spunem cu teamă, într-o fragilă şi neconvingătoare tentativă de autoliniştire. Nu ne dăm seama că argumentul acesta seamănă, până la un punct măcar, cu cel folosit de Nicolae Ceauşescu spre a respinge, în primii ani ai domniei sale, *Reconstituirea* şi în 1984 *Faleze de nisip*. Iar dacă totuşi ne luăm inima în dinţi şi introducem în repertorii *Chip de foc* – şi am făcut-o destul de des –, avem grijă să le solicităm regizorului şi actorilor un pic de milă. Un pic de prudenţă, de teamă să nu şocăm prea din cale-afară spectatorii.

Iată ce îi reproşez în primul rând şi cel mai apăsat regizorului Vlad Cristache, semnatarul montării de la Teatrul „Toma Caragiu". O montare posibilă, bună chiar, dar prea temperată, prea temătoare că ar putea supăra pe cineva, că ar putea şoca oamenii cumsecade şi normali ai urbei. Prea neprovocatoare de surprize, prea negeneratoare de întrebări, cu atât mai puţin de insomnii. Cu idei enunţate, dar neduse până la capăt. Cu un brechtianism filtrat. Cu un prefinal oarecare, compensat de un final spectaculos, exploziv, aşa cum ar fi trebuit să fie întreaga reprezentaţie. Cu un Kurt riguros interpretat tehnic de niţeluş prea blajinul Ionuţ Vişan (minus problemele de dicţie şi cele ce ţin de emisie). Ionuţ Vişan e un Kurt revoltat, însă neatins de nebunie. Cu un *tată* (Ioan Coman) şi o *mamă* (Delia Nartea) *comme il faut*. Dar parcă prea *comme il faut*. Cu o *Olga* bună (Florentina Năstase) şi cu un *Paul* foarte bun, Cristian Popa arătându-se în acest spectacol cu totul altfel decât îl ştiam până acum. Acest cu totul altfel însemnând o creştere profesională evidentă.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti – Chip de foc **de Marius von Mayenburg. Traducerea: Victor Scoradeţ. Regia: Vlad Cristache. Scenografia: Vladimir Turturică. Cu: Ionuţ Vişan, Florentina Năstase, Ioan Coman, Delia Nartea, Cristian Popa. Data premierei: 3 iunie 2014.**

Anca MOCANU

Summitul şcolilor de teatru la Chişinău

Este deja o tradiţie în peisajul educaţional-cultural moldovenesc ca, în prag de primăvară, capitala Republicii Moldova să găzduiască **Festivalului Internaţional al Şcolilor de Teatru – ClassFest (11–16 aprilie 2014)**. Aflat la ce-a de a patra ediţie, evenimentul organizat de Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice are ca scop, pe lângă promovarea valorilor artistice, schimbul de experienţă între şcolile de teatru şi – foarte important – menţinerea şi dezvoltarea dialogului intercultural. În acest an şi-au dat concursul reprezentanţii instituţiilor de învăţământ din Georgia, Germania, România, Polonia, Rusia, Ucraina, Slovacia şi ţara-gazdă. Pe lângă spectacole mult aşteptate, cei interesaţi au avut ocazia să se delecteze la recitalurile de muzică sau la expoziţiile de fotografie şi scenografie realizate de studenţi moldoveni. Din program nu au lipsit colocviile pe marginea spectacolelor reprezentate, lucrările ştiinţifice susţinute pe tema măştii, atelierele conduse de Mihai Mălaimare (*De la masca neutră la masca larvară: primii paşi în construirea unui personaj; Elemente de studiu pentru statuia vivantă)* şi conferinţa acestuia despre *Actorul şi masca în teatrul contemporan*.

Prezentă în ultimele două zile de Festival, am surprins nu numai entuziasmul tinerilor veniţi în număr mare la spectacole, dar şi grija permanentă a gazdei chişinăuene, care, se ştie, are un cult pentru oaspeţii săi. În mare, aş puncta diversitatea şcolilor de teatru şi a metodei de lucru care le diferenţiază.

Amintesc şcoala lui David Esrig – Academia de Teatru „Athanor" din Germania –, care promovează un teatru existenţialist-psihologic, adică un teatru real (fără nicio referire la curentul existenţialist), care caută sensurile profunde şi sincere ale acţiunilor şi în care *intenţia* este primordială, pentru că teatrul înseamnă acţiune şi intenţia generează acţiunea. În Festival, Esrig propune un experiment: un dialog în oglindă după textul lui Strindberg*, Cea mai puternică* (interpretă Eva Gorschaller), susţinând încă o dată psihologismul în teatru.

La antipodul metodei lui Esrig se află spectacolele celor din Rusia şi Moldova, rămase fidele metodei stanislavskiene. *Little Friday* după Katalin Thuroczy al Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice din Chişinău, un spectacol lucrat în detaliu de filigran de studenţii coordonaţi de Veaceslav Sambriş (de la decor şi până la construirea personajelor), impresionează prin devotamentul şi dedicarea cu care actorii se oferă artei jocului. Jocul lor (considerat „prea trăirist" de către maestrul Esrig, la unul dintre colocvii), atent la detalii, redă scenele cu veridicitate, reuşind să transmită emoţia şi mesajul textului. Impresionant finalul, când distribuţia „prinsă" într-o cadră parcă ar descrie un tablou de caractere, lumina căzută pe chipurile lor dându-le aerul unor marionete încremenite.

Institutul de Teatru „Boris Şciukin" din Rusia fost prezent, în ultima seară, cu un „Experimentul *Cehov*" al studenţilor de anul IV, coordonaţi de profesoara Anna Dubrovskaia. Un proiect interesant (format din drama *Ivanov* şi vodevilul *Jubileul*), care a reuşit să pună în valoare calităţile actoriceşti ale tinerilor trecând cu nonşalanţă de la un registru dramatic la altul, în aplauzele frenetice ale publicului numeros.

Un joc modern au şi tinerii din Şcoala poloneză de Film, în *Discuţii radiofonice* de Eric Bogosian. Din seria spectacolelor de trecut în revistă face parte şi montarea *E frumos ce-mi place mie*, după G. Călinescu, un spectacol al anului I Master teatru muzical, sub coordonarea profesorului Bogdan Ulmu, de la Universitatea „Dunărea de Jos" din Galaţi. Instituţia lansează în parteneriat cu Academia Centrală de Dramă din China, odată cu anul universitar 2013/2014, un proiect inedit în peisajul învăţământului românesc: Masterul internaţional de teatru muzical. Proiectul experimental, centrat pe trei discipline – Teatru, Muzică şi Coregrafie –, mai aduce în atenţie şi un curs intensiv de învăţare a limbii chineze, susţinut de un profesor de la Institutul „Confucius". Aş spune un proiect îndrăzneţ, care, pe lângă semestrele de studii desfăşurate la Galaţi (3) şi Beijing (1) şi, bineînţeles, producţiile de an universitar, mai include o microstagiune gălăţeană şi participări la festivaluri internaţionale.

Revenind la montarea gălăţeană, alegerea unor texte cu specific naţional (susţinute de muzica Mariei Tănase), în cadrul unui master internaţional care promovează dialogul intercultural, pare inspirată. Nu ştiu cât de potrivită a fost, însă, alegerea textului care să pună în valoare calităţile interpretative ale studenţilor. În plus, se ridică o problemă serioasă legată de pregătirea actorului de teatru muzical sau de nivelul de pregătire al masterandului actor de teatru muzical. Apreciez implicarea şi dedicarea tinerilor într-o montare modernă, din care nu lipsesc umorul şi ironia, muzica autentică şi dansul popular stilizat (*Căluşarii, Fetele de la Căpâlna, Ciuleandra*). Masteranzii – Maria Dănăilă (apariţie matură şi autentică), Alin Costea (calităţi vocale excepţionale: doar este absolvent de Conservator!), Daniel Făt, Claudia Iancu, Carmina Ilie, Nadia Manoli, Georgeta Nedelcu, Dan Radu, Nicolae Trandafir, Ioana Decianu, Daniela Enache, Gabi Enache) –, sub coordonarea atentă a profesorilor Bogdan Ulmu şi Corneliu Dumitriu, au mai adus un omagiu culturii chineze, susţinând un admirabil microrecital de cântece în limba chineză.

Un moment emoţionant, marcat cu pompă, l-a constituit acordarea titlului onorific de Doctor Honoris Causa actorului, regizorului şi profesorului Mihai Mălaimare, care a încheiat seara celebrării sale cu mai vechiul spectacolul de autor, *Actorul*. De asemenea, atelierul despre mască şi primii paşi în construirea personajului a realizat unul dintre punctele de maxim interes ale Festivalului. Mălaimare face o „pledoarie" a măştii, din antichitate până în prezent, vorbeşte despre corp şi costum ca mască, lămurind raportul dintre actor şi masca sa. Atelierul, deschis tuturor, a prilejuit contactul cu diverse tipuri de măşti: *masca neutră*, prin care corpul însuşi devine o mască; *masca larvară*, un „început" de personaj care-şi caută corpul; *masca expresivă* şi, în final, *nasul de clovn*, care te obligă la un corp. Studenţii-participanţi au avut prilejul să lucreze exerciţiile de *intrare în mască*.

În linii mari, un Festival plin de entuziasm, tinereţe şi optimism, un prilej de a descoperi noi formule artistice, noi căi de comunicare.

Aşteptăm cu interes şi curiozitate propunerile ediţiei viitoare.

Sorin ALEXANDRESCU

Hamlet sau despre emancipare

Emanciparea prinţului Hamlet porneşte, desigur, de la *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark,* de Shakespeare, dar, dincolo de adaptări de nume şi de situaţii – tragedia se joacă în lumea actuală de afaceri, ca un conflict între două firme rivale –, este interesant de văzut ce anume putea motiva adaptarea ei de către Alina Mungiu-Pippidi (prima piesă de teatru scrisă de ea, în 1988), ca şi punerea ei în scenă la Teatrul Municipal din Baia Mare (cu premiera pe 19 aprilie 2013, la 410 ani după publicarea primei versiuni a lui *Hamlet*, din 1603).

Psihodramă à la Moreno

Piesa a fost văzută de mulţi comentatori – de exemplu, de Alina Nelega – ca o psihodramă, o încercare de vindecare a unui bolnav pus să joace în spitalul psihiatric exact textul al cărui erou se (auto)proclamă. Ceea ce vedem pe scenă este un spectacol de „teatru în teatru“, construit pe două niveluri. În raport cu realitatea spectatorilor care suntem noi, primul nivel este fictiv şi de aceea îl numim „fictiv în realitate“. Al doilea este constituit de spectacolul de pe scenă, jucat de câteva personaje pentru celelalte, mai ales pentru personalul medical, devenit spectator al acestora; vom numi acest nivel „fictiv în ficţiune“.

Procedeul are o lungă tradiţie: chiar în *Hamlet*-ul lui Shakespeare, de altfel, personajul central organizează un spectacol, pentru a-l demasca pe rege ca ucigaş, dar şi teoretizează procedeul, în faţa actorilor invitaţi la castelul Elsinore. Puţini mai ştiu însă că practicarea teatrului drept metodă curativă i se datorează lui Jacob Levy Moreno (1889–1974), născut în România. Tatăl lui, un evreu sefardit, ajunsese în Plevna turcească, după un lung periplu din Spania în Balcani; o părăseşte graţie Războiului din 1877, care-i permite să se refugieze la Bucureşti. Viitorul psihiatru se naşte deci în Bucureşti – mama sa provenea din Călăraşi –, dar întreaga familie pleacă apoi la Viena, unde Jacob Levy studiază psihanaliza cu Freud. În *Autobiografia* sa, Moreno va nota că, într-o discuţie personală cu acesta, i-ar fi declarat că doreşte să înceapă psihanaliza acolo unde Freud se oprise, punându-l adică pe pacient să-şi „joacă“ problemele la propriu, în raport cu alţi oameni: psihodrama va fi astfel şi o sociodramă, prezentată însă mereu sub supravegherea unui medic, totodată director de scenă, spre a se evita accidentele reale. Moreno îşi exercită mai târziu meseria la New York, de unde psihiatria în grup se răspândeşte, ca metodă, în toată lumea.

În România, prozatorul „optzecist“ Mircea Nedelciu (1950–1999) scrie povestirea *Provocare în stil Moreno*, din volumul *Amendament la instinctul proprietăţii* (1983). Aici, povestitorul, un băiat invalid, aflat mereu într-un cărucior, se referă explicit la J. L. Moreno[1]. Provocarea din titlu este de fapt o intrigă imaginată de el, între fata pe care o iubeşte şi un rival. Văzând că aceştia se îndreaptă spre casa în care locuieşte şi nevrând ca fata să ştie că este infirm, băiatul explodează într-un efort de voinţă extraordinar, se ridică brusc de pe scaun şi începe să meargă: provocarea a reuşit, băiatul îşi învinge infirmitatea. Curios este însă că această povestire „anunţă", într-un fel, infirmitatea autorului însuşi, cauzată de un cancer al sângelui de care se va îmbolnăvi cinci ani mai târziu – adică în acelaşi an 1988, în care Alina Mungiu scria *Emanciparea prinţului Hamlet*! Mircea Nedelciu trăieşte el însuşi într-un cărucior mai bine de 10 ani, până la moarte. Astfel văzută, povestirea lui are aceeaşi dublă structură în proză ca şi piesa Alinei Mungiu în teatru. Moreno l-a ajutat pe bolnavul din povestire, dar nu şi pe autor; „provocarea" reuşeşte deci în ficţiune, dar nu şi în realitate. La Alina Mungiu se poate afirma explicit că provocarea reuşeşte în ficţiunea din ficţiune, din moment ce falsul bolnav Jimmy Graves se vindecă, adică renunţă la închipuita identitate hamletiană – în fond, o „deghizare" ca nebun, care-l ajuta să suporte realitatea. Ca urmare, Graves coboară din ficţiune în planul real, unde îl execută – brusc raţional – pe doctorul vinovat de o lungă serie de asasinate (în acest plan). Alina Mungiu, din fericire, nu trece printr-o încercare personală comparabilă cu cea a lui Nedelciu.

---

[1] Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, Piteşti, Editura Paralela 45, 1999, pp. 384 şi 390 (Colecţia 80, seria „Antologii“). În postfaţă analizez postmodernismul lui Nedelciu. Ioan-Bogdan Lefter semnează prefaţa.

Alina Mungiu *versus* Mircea Nedelciu

Paralelismul celor două scrieri, din teatru şi din proză, independente una de alta, indică dorinţa autorilor de a-şi „elibera" fictiv personajul central, în compensaţie faţă de incapacitatea lor de a se „elibera" ei înşişi din realitatea în care trăiesc. Dacă vedem la amândoi eşecul biografic ca revers al succesului din ficţiune, el reapare la propriu la Nedelciu – la cinci ani după ce publicase povestirea –, dar nu şi la Mungiu. Lipsa acestui al patrulea termen împiedică astfel „simpla" omologare a autorilor şi personajelor, luaţi doi câte doi, frapantă la prima vedere. Chiar la Nedelciu termenul fictiv *antecendent* şi cel real *succedent* constituie un cuplu la fel de bizar precum pictarea autoportretului cu „ochiul scos" de către pictorul de avangardă Victor Brauner, în 1931, şi survenirea unui accident exact în acest sens, în 1938, la Paris, în afara voinţei lui. În ambele „cupluri" de întâmplări ezităm între sentimentul indefinit că ele au *un sens* şi incapacitatea de a-l numi ori de a demonstra relaţia dintre fictiv şi real. Analogia, dacă este, trebuie deci căutată mai departe.

Descoperim astfel un alt nivel de referinţă: cel istoric. Anume, faptul că Alina Mungiu scrie piesa cu aproximativ un an înainte de executarea lui Ceauşescu, iar povestirea lui Nedelciu apăruse cu şase ani înainte de aceasta. Ambele prezintă deci învingerea unui blocaj psihic la un *individ în ficţiune,* înainte ca învingerea blocajului social determinat de un alt individ – acesta, nu numai un dictator, ci şi (cred eu) un om realmente bolnav psihic – să fie posibilă *socialmente în realitate*, prin Revoluţia din decembrie 1989. Imaginarea *în ficţiune* a unei boli profunde şi a vindecării ei prin mărturisire publică – aceasta este de fapt esenţa metodei Moreno –, a mers probabil la cei doi autori paralel cu trăirea *reală* a bolii sociale, dar vindecarea acesteia *în realitate* a necesitat nu numai mărturisire, ci şi acţiune, depăşirea psihodramei individuale printr-o dramă socială de mari proporţii, o *explozie politică* iscată în absenţa oricărui director de scenă. Povestitorul lui Nedelciu acumulează întâmplări aparent anodine, într-un „mic vârtej"[1] care-l duce la o *explozie psihică* eliberatoare, după cum Jimmy Graves (alias *Hamlet*-ul Alinei Mungiu) se lasă târât în seria de crime reale ale Patronului, înainte de a sări el însuşi din planul „fictiv în

---

[1] *Idem*, p. 392.

Foto: Tiberiu Toth

Claudiu PINTICAN în *Hamlet*: intrare pe lângă zid

Foto: Tiberiu Toth

Claudiu PINTICAN şi LIVIU TOPUZU în *Hamlet/Patron*

Uciderea *Ofeliei* cu perna

Foto: Tiberiu Toth

ficţiune" în planul „fictiv în realitate" şi a le curma prin uciderea cu mâna lui a Patronului. Alina Mungiu şi Mircea Nedelciu recurg la aceeaşi soluţie de ficţiune spre a-şi elibera personajul, creat evident ca un *alter-ego*, atât timp cât nu se pot elibera pe ei înşişi în realitate, nu atât de-o boală fizică, cât de suferinţă psihică. Dacă omologarea *directă* a celor doi termeni ai cuplurilor autor–personaj nu reuşeşte (perfect), pentru că ei nu trec prin aceleaşi accidente biografice, omologarea lor *indirectă*, prin raportare comună la realitatea socio-politică a vremii, ne convinge mai uşor. Un al treilea nivel, să zicem „real în realitate", supleneşte astfel insuficienţa celorlalte două.

Lumea românească în 1988

Alina Mungiu-Pippidi se desprinde de medicină în 1989, când întreaga societate se eliberează de boala care era dictatura, la fel ca personajul ei (Graves) în planul „fictiv în realitate", cu un an înainte: amândoi încetează deghizarea din spital – autoarea ca medic, iar personajul ca bolnav –, care le permisese o libertate pe care traiul ca oameni sănătoşi în realitatea din afara lui nu le-o permitea. Cele două deghizări încetează printr-o aceeaşi ucidere a ucigaşului: Patronul din piesă, tiranul din realitate.[1]

---

[1] Pe 2 aprilie 2014, Alina Mungiu-Pippidi îmi scrie într-un e-mail următoarele: „Anul [scrierii textului – *S.A.*] este 1988 într-adevăr, când eu eram asistent-stagiar în spitalul universitar Socola (psihiatrie) Iaşi... Era deci un an foarte sumbru, iar ospiciul nostru era şi mai sumbru, dădeam la toţi bolnavii un singur antidepresiv, pe care ni-l trimitea o firmă producătoare să îl testam clinic. Şi acum îmi amintesc că se numea Ludiomil şi pe reclamă nişte delfini se zbenguiau fericiţi în valuri, dar eu

Îmbrăţişarea pernei de către *Hamlet*

Foto: Tiberiu Toth

Să mai observăm că Patronul, Doctorul, îi propune lui Graves să devină personajul Hamlet în „ficţiunea din ficţiune“, adică în spectacolul *Hamlet* de Shakespeare, chipurile pentru a-l vindeca de boala de a se da drept Hamlet în „ficţiunea din realitate“, adică în lumea piesei lui Mungiu. Treptat însă, Patronul îl face pe Graves (alias Hamlet) să ucidă sistematic diverse personaje din această lume, adică din cea pe care ei o considerau ca reală, deşi ea este un spectacol pentru noi, spectatorii din sală. Dintre spectatorii din spital, dr. Brent (oarecum) corespunzător lui Horaţio din textul lui Shakespeare, nu suportă însă la nesfârşit uciderea unor nevinovaţi şi, ca atare, Patronul îi ucide. Patronul vrea să-l convingă pe Graves (alias Hamlet) că ei amândoi ar putea deveni astfel singurii oameni din lume (de fapt, nişte supraoameni) liberi să ucidă nepedepsiţi – Hamlet prin nebunie, el prin putere. Treptat, analogia astfel propusă se dovedeşte şi ea fictivă, dar fictivă într-un al treilea plan, inaparent la început. Doctorul sau Patronul era de fapt stafia tatălui lui Hamlet din piesa lui Shakespeare, întors *deghizat*, pentru a se răzbuna pe toţi cei care l-au trădat!

O şi mai complicată construcţie decât credeam iniţial se vădeşte astfel a funcţiona în piesa Alinei Mungiu. Mortul viu din piesa „fictivă în realitate“, în intrigile dintre nişte firme de afaceri, se slujeşte de piesa „fictivă în ficţiune“ – adică

---

aveam internate femei din industria de stat care erau şomere mascate, nu luau salarii de luni de zile, dar nu se calificau la ajutorul de şomaj, pentru că şomaj oficial nu exista – şi le tratam cu antidepresive! Dar altfel aveam lectorat francez, american şi citeam psihanaliză interzisă fără probleme, Jones, Fromm; nu o puteam pune în practică, însă. Şi desigur eram conduşi de un tiran, că aşa e cu toate clinicile în general, mai ales în comunism şi la psihiatrie.“ (Accept de publicare a acestor rânduri de la autoare, în e-mail, pe 13 aprilie 2014 – *S.A.*)

spectacolul Shakespeare –, pentru a-i ucide pe cei vii din lumea sa, cea financiară, prin intermediul propriului său fiu, viu, din aceeaşi lume, dar forţându-l pe acesta – Graves – chiar să devină personajul Hamlet din „ficţiunea din ficţiune". Numai că uciderea fictivă din piesa lui Shakespeare devine reală în planul „fictiv în realitate", Graves chiar plânge după „Ofelia", ca şi după ceilalţi; adică reacţionează exact ca dr. Brent, se trezeşte din „ficţiunea în ficţiune" şi revine în „ficţiunea din realitate": înţelege că nu pedepseşte vinovaţi fictivi din prima lume, ci reprimă nevinovaţi reali (pentru el) din a doua. Graves alias Hamlet refuză să rămână în planul fictiv în care se refugiase, refuză comoditatea deghizării şi îşi asumă responsabilitatea. Fiul ucide Tatăl, viul ucide stafia, mortul aparent din „ficţiunea în ficţiune", dar îl ucide pentru că acesta se infiltrase în lumea „fictivă în realitate", devenise adică un ucigaş real în lumea pentru el reală.

Reflectând noi înşine în lumea reală în realitate, observăm deci că Graves se comportă exact aşa cum vor face românii în istorie un an mai târziu, în decembrie 1989, ucigându-l pe Ceauşescu, adică „mortul" lor „viu". „Emanciparea fictivă duce la eliberare reală", am spune, după Alina Mungiu-Pippidi, oarecum şi după textul lui Mircea Nedelciu. Evenimentul fictiv devine parcă un *model* al evenimentului real ce va să urmeze un an mai târziu! La Mircea Nedelciu, această analogie nu joacă întru totul, dar din motive biografice medicale, nu dintr-un minus de intenţie.

Au fost oare cei doi autori conştienţi de coincidenţa textelor lor? Nu ştiu, iar pe Nedelciu nu-l mai pot întreba[1]. Dar acceptarea în ficţiune de către ambele lor personaje a unui rol autoimpus, pentru a evita astfel să accepte o realitate insuportabilă, poate fi văzută drept indiciu al marilor probleme morale şi psihice trăite de ambii autori în timpul dictaturii. Alina Mungiu a fost medic şi, în plus, autor de teatru, înainte de a porni după 1989 în lunga sa activitate de activist şi analist politic, în care excelează şi astăzi. Să fie la ea oare *Emanciparea prinţului Hamlet* pragul simbolic dintre constatarea bolii şi vindecarea (corpului şi/sau) spiritului uman, totodată pragul dintre simulare psihică (ori psihodramă) şi revoluţie, ori să fie acesta pragul dintre refugiere/ascundere în ştiinţă şi artă, în vechiul regim, şi intrarea în lumea acţiunii directe, libere, de după 1989? Sunt aceste praguri şi treceri adevărate *rites de passage*, cum spun antropologii, omologabile între ele, la cei doi autori, ca şi la atâtea milioane de oameni din România de atunci? Greu de demonstrat, dar şi greu de refuzat, dacă sesizăm atâtea scăpărări de sens convergente. După cum nici alegerea tocmai a acestui spectacol în 2013, în pragul începerii unei noi faze în activitatea Teatrului Municipal din Baia Mare, prin venirea ca director a lui Claudiu Pintican (viitor interpret al lui Hamlet) şi a lui Liviu Topuzu (viitorul Patron, în aceeaşi piesă) drept şeful Secţiei dramă, nu pot prin coincidenţa lor să nu ne sugereze un sens simbolic[2].

Să recapitulăm, pentru deplină clarificare, aceste relaţii şi omologări în următorul tabel:

---

[1] Alina Mungiu-Pippidi îmi certifică în mail-ul citat mai sus că nu l-a cunoscut pe Mircea Nedelciu.

[2] Coincidenţele continuă, şi ele sunt astfel sintetizate în interviul pe care-l dă Claudiu Pintican Oltiţei Cîntec, coordonatoarea volumului *Teatrul Municipal Baia Mare. 60 de ani*, Baia Mare, 2013, p. 55: „Stagiunea 2012–2013 e aniversară pentru noi din mai multe perspective: 140 de ani de la primul spectacol românesc de revistă; 60 de ani de la înfiinţarea Teatrului din Baia Mare; 160 de ani de la naşterea lui I. L. Caragiale şi 100 de ani de la dispariţia sa." Este şi stagiunea din care începând Teatrul Municipal funcţionează cu trei secţii (dramă, revistă şi teatru de păpuşi) şi în care el prezintă o integrală Caragiale, „singurul teatru din ţară care a realizat-o [atunci – *S.A.*]" (*idem,* p. 58).

real în realitate: 1988	Mungiu este medic, scrie în 1988	Nedelciu scrie în 1983, se îmbolnăveşte în 1988	Ceauşescu dictator
fictiv în realitate	spital: Jimmy Graves se dă drept Hamlet	terasă: povestitorul îşi reaminteşte un accident	idem
fictiv în ficţiune	teatru în spital: Graves joacă *Hamlet*	„la bănci": fata îl preferă (aparent?) pe altul	idem
fictiv în realitate	Graves îl ucide pe Patron = se vindecă de obsesie	povestitorul se poate mişca = se vindecă de obsesie	idem
real în realitate: 1988 – 1989 şi după	Mungiu devine scriitor, se „vindecă" de medicină, treptat şi de literatură	Nedelciu se îmbolnăveşte în 1988, dar continuă să scrie	Ceauşescu executat în 1989 = societatea se „vindecă"

De la Jimmy Graves la *Hamlet*, şi înapoi

Oricum însă, esenţial este modul în care Alina Mungiu modifică *Hamlet*-ul shakespearian, ca şi modul în care acesta este pus în scenă. Dacă discutăm acum piesa în raport cu modelul shakespearian, sunt evidente atât asemănările, cât şi deosebirile. Fostul rege, tatăl lui Hamlet, fantoma din Shakespeare, se iveşte aici ca un doctor, precum toţi ceilalţi, înzestrat doar cu metode mai agresive decât colegii săi. Treptat, aparenţa se destramă, identitatea lui devine o enigmă, însă inumană. Metoda lui, iniţial pur medicală, deşi extremă (Moreno!), se dovedeşte la propriu criminală: Patronul îi ucide cu mâna lui, la vedere, pe Ofelia şi Polonius, ca şi pe dr. Brent. În textul shakespearian, fantoma nu intervine material defel, respectându-şi extrateritorialitatea; doar Hamlet îl asasinează direct pe Polonius şi devine cauza indirectă, morală, a morţii Ofeliei. Aici, în schimb, stafia preia nişte acţiuni ale lui Graves (alias Hamlet) ori le desăvârşeşte. Îngroşarea trăsăturilor vine la Alina Mungiu dintr-o excelentă intuiţie în profunzime a sensului dramei shakespeariene. Ea explicitează ceea ce era în aceasta implicit: caracterul său sângeros, propensiunea permanentă spre crimă; de fapt, aceeaşi ca la dramaturgii elisabetani precedenţi, precum Marlowe, dar aici ascunsă sub vălul poetic şi filosofic al textului. Mungiu pune fantoma (alias Patronul) să facă el însuşi, concret, ceea ce la Shakespeare ea doar îi poruncea principial (dar interpretabil, vezi mai jos) lui Hamlet, anume răzbunarea în sânge a uciderii sale de către Claudius, acum rege al Danemarcei şi soţ al Gertrudei, mama lui Hamlet. Polonius, ca mână dreaptă a lui Claudiu, fusese, într-un fel, creierul fratricidului? Supoziţia se poate dezbate, pro şi contra. Meritul Alinei Mungiu este însă acela de a demitiza mesajul de pedeapsă meritată a vinovaţilor, dat lui Hamlet de tatăl său, şi de a sublinia caracterul său sângeros – în fond, de amplificare a crimei în societate, nu de stingere a ei. Sânge pentru sânge, *vendetta*, nu răscumpără o crimă, ci o extinde sau chiar o generalizează. Ordinul stafiei, al tatălui, vorbind despre sine la persoana a treia (*his*) de „Revenge his foul[1] and most unnatural murder" (*Hamlet*, I, 5, 25–26), este inuman, provine de „dincolo", din acele „suphurous and tormenting flames" (*idem*,

---

[1] „Foul": murdar, dezgustător.

Finală: Hamlet cu spada spre Claudius

Foto: Tiberiu Toth

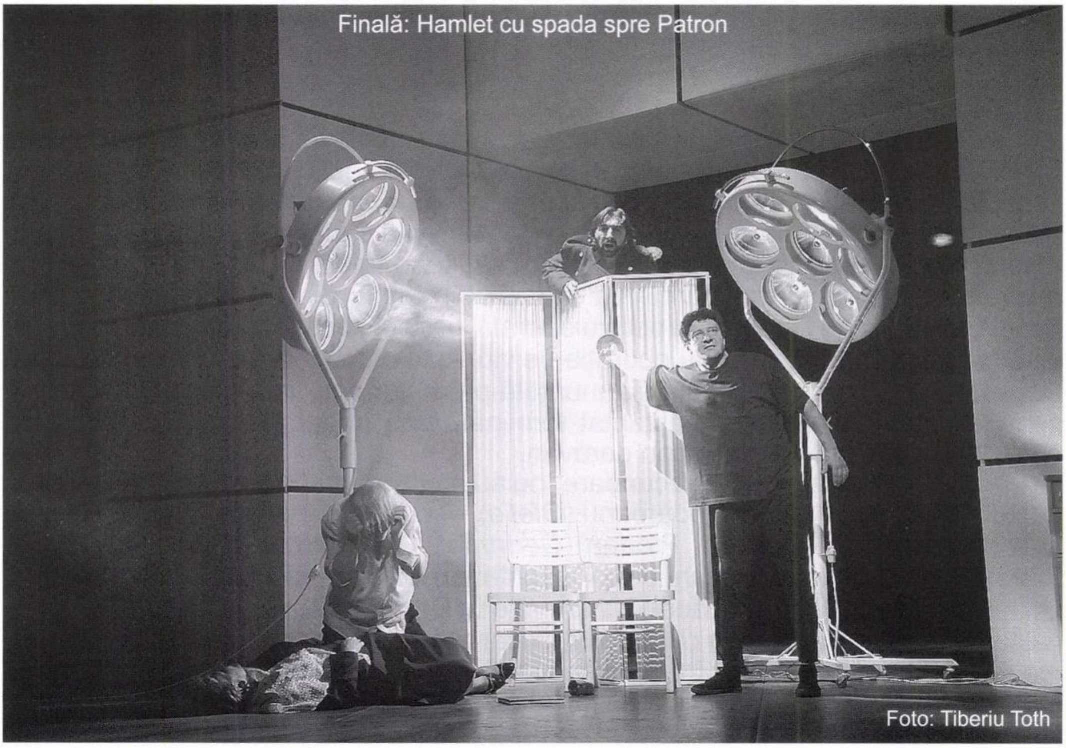
I, 5, 2) ale Iadului, unde regele își ispășește propriile „foul crimes“ din tinerețe: prematur ucis, nu avusese timp să le răscumpere cu fapte bune – se scuză el fiului. Hamlet, umanistul școlit la Wittenberg, unde voia de-altfel să se întoarcă; se zbate deci între două morale: „comanda“[1] tatălui și valorile sale proprii[2]. Ezitările lui provin tocmai din incapacitatea de a încălca atât primul, cât și cel de-al doilea imperativ. Dimpotrivă, Patronul crește exponențial în demența crimei și devine un *serial killer* pur, dincolo de orice răzbunare scuzabilă. Curios, el prin crimă se „umanizează“, adică își pierde statutul de mort viu, inatacabil, astfel încât este finalmente înjunghiat de Hamlet, ca un om obișnuit. Altfel decât la Shakespeare, nu stafia (fostul rege) se răzbună pe criminalul Claudius, ci Hamlet ucide „stafia“, răzbunându-i victimele.

În rest, în afara Patronului și a lui Graves (alias Hamlet), celelalte personaje rămân la Alina Mungiu sumar schițate: Laertes abia apare; curtenii, groparii, trupa

---

[1] „Thy commandment“, spune Hamlet, la Shakespeare (*idem*, I, 5, 102), utilizând un termen coercitiv, cel puțin în context religios, cu referire la cele zece porunci dumnezeiești, dintre care a șasea, cerând tocmai „să nu ucizi“, sună aici destul de ciudat. Porunca tatălui, ca să-l răzbune, putea fie să includă, fie nu, moartea fizică a celor doi vinovați numiți de el, anume Claudius și Gertrude, sedusă, dar și „won to his shameful lust“ (*idem*, I, 5, 45). Nu sunt însă vizați direct cei din anturajul lor.

[2] Hamlet anunță, folosind viitorul verbelor, că va șterge (*wipe*) amintirile proprii afectuoase (*fond*) și sfaturile (*saws*) generale citite prin cărți, dar și că porunca tatălui va fi singura din „cartea creierului său“, neamestecat însă cu nimic imoral (*unmixed with baser matter*); ceea ce reface, fără voie, ambiguitatea: „Yea, from the table of my memory/ I´ll wipe away all trivial fond records,/ All saws of books, all forms, all pressures past,/ That youth and observation copied there,/ And thy commandment all alone shall live/ Within the book and volume of my brain / Unmixed with baser matter... “ (*Idem*, I, 5, 98-104).


Finală: Hamlet cu spada spre Patron
Foto: Tiberiu Toth

de actori profesionişti – deloc; Claudius rămâne în viaţă, diminuat însă de teama morţii; nu-l vedem finalmente nici pe Fortinbras, prinţ al Norvegiei, care să restabilească ordinea în multîncercata Danemarcă, şi nici pe Horatio, care să laude nobleţea lui Hamlet şi să veştejească acele „carnal, bloody and unnatural acts,/ ... accidental judgements, casual slaughters... " (*Hamlet*, V, 2, 395–396) petrecute pe scenă. Dr. Brent, un soi de Horatio, fusese de altfel şi el ucis de către Patron.

Emanciparea prinţului Hamlet, cu alte cuvinte, este lipsită de morala tipică tuturor tragediilor shakespeariene, ca şi de refacerea finală a echilibrului în lume, după atâtea grozăvii. Piesa nu are, de fapt, niciun final, altul decât împietrirea cu sabia în mână a personajului principal, după ce-l ucide pe Patron: el rămâne parcă pe veci indecis între identitatea de Graves şi cea de Hamlet, sau întrebându-se, tot la nesfârşit, ce va urma după emanciparea sa. Pentru Alina Mungiu, ceea ce contează însă este trezirea la responsabilitate a uneltei crimei şi uciderea ucigaşului, temporar patronul lui. Singura morală, implicită, aceasta este: crima poate fi oprită doar prin uciderea criminalului, nu prin magnificarea ei în răzbunare, etic permisă, sau prin reflecţii asupra condiţiei umane. Paralela cu Shakespeare ne întoarce la începutul acestui eseu: Alina Mungiu nu a scris o variantă modernă a lui *Hamlet*, ci a vrut doar să arate cum este posibilă emanciparea personajului, şi anume prin refuzul de a colabora la crimă şi prin uciderea ucigaşului, chiar dacă nici acestea, de fapt, nu cadrau (exact) cu ce va fi învăţat el la Wittenberg. Sau cum poate fi oprită reproducerea la infinit a crimei în societate: prin pedepsirea vinovatului, indiferent de orice justificare a lui. Ce trebuia făcut în 1988, pare să se fi întrebat Alina Mungiu? Nu filosofare subtilă, ci eliberare a societăţii prin emanciparea individului.

Ea a scris piesa cu gândul la România contemporană, nu la Anglia elisabetană, nici la vreo utopică Danemarcă.

Punerea în scenă

Punerea în scenă sprijină întru totul această linie de interpretare. Scenograful Mihai Vălu a folosit un decor unic: un perete de spital, oblic, cu două nişe în adâncime, oferind spaţiu de joc fie în avanscenă, fie în vreuna dintre nişe. El sugerează astfel unitatea (spaţială a) lumii, dincolo de aparentele ei diviziuni sau trasee labirintice. Regia, sobră şi precisă, a lui Marius Oltean întăreşte aceste impresii prin minimă intervenţie în transformarea spitalului în teatru de cameră: adaugă două lămpi uriaşe, ca de filmare sau pentru operaţii, perfect consonante cu ambiguitatea situaţiei: punere în scenă sau operaţie pe viu, soldată cu moartea pacientului? La fel, aparenta victorie a Patronului, anunţată prematur prin urcarea pe un scaun în spatele paravanului, este neaşteptat terminată prin împungerea lui cu sabia de către Graves (alias Hamlet), prin paravan.

Actorii din personajele „secundare" nu au multe şanse, din cauza unei partituri destul de reduse la Diana Podăreanu (*Ofelia*) – cu excepţia scenei înghiţirii otravei şi a scenei morţii –, Aurora Prodan (*Gertrude*), Dan Cordea (*Polonius*), Sanda Savolszky (*Doctoriţa Carrigan*, un rol inventat de autoare) şi Andrei Dinu (*Laertes*, limitat la o scurtă scenă de duel). Chiar Valeriu Doran (*Claudius*) poate să-şi arate calitatea doar într-un dialog cu Hamlet, în care el vine cu precizări inedite (din partea Alinei Mungiu) la textul lui Shakespeare: Claudius indică o primă legătură cu Gertrude, înainte de cea avută de fostul rege, pentru a face, într-adevăr, mai acceptabilă trecerea ei de partea sa, atât de rapidă după moartea regelui – o atitudine considerată scandaloasă în textul clasic, atât de Fantomă, cât şi de Hamlet. Foarte bine se achită Ioan Costin de un rol inexistent la Shakespeare: *dr. Brent* – onest, deschis faţă de noul proiect al *Patronului* (deşi acesta îi ia locul în spital), dar decis să se opună când bănuieşte adevărul (din păcate, cu o inocenţă care-l duce la moarte). Ioan Costin convinge de altfel şi în mai dificilul rol al tatălui din *Cei mari şi cei mici*, văzut de mine în aceeaşi zi (24 martie 2014).

Foarte bun este Liviu Topuzu, în rolul *Patronului*. Agresiv, imobil, dar tăios ca o sabie, în postura lui iniţială, când i se impune lui Brent ca nou director, el ştie să-i inspire mai apoi încredere prin (falsă) supleţe, inclusiv înainte de a-l otrăvi. La fel şi altor personaje, prin aerul său de cutezător om de ştiinţă şi eficient director. De fapt, scenele în care Patronul o sufocă cu perna pe Ofelia ori înscenează sinuciderea lui Polonius sunt jucate doar în faţa noastră, a spectatorilor, deci fără martori în ţesătura intrigii, lăsând următoarele victime la fel de neputincioase precum primele. Jocul lui este atât de rapid şi schimbările de atitudine, *volte-faces*-urile, atât de neaşteptate, încât ne uluiesc iniţial şi pe noi, spectatorii. Liviu Topuzu joacă de fapt alternativ două roluri, la fel de decis şi fără fisură, încât ne creează nouă aceeaşi stupefacţie ca şi celorlalte personaje; abia mai târziu parvenim să le înţelegem ca dezvăluire a adevărului. Dialogul său cu Graves (alias Hamlet) este permanent la înălţime şi devine axa de semnificaţie a întregului spectacol.

Jocul lui Claudiu Pintican în acest rol este, pentru mine, revelaţia întregului grup de spectacole de la Baia Mare, văzute între 22 şi 24 martie 2014. Regizor şi director al Teatrului totodată, Claudiu Pintican trăieşte acest rol ca niciun altul (văzut de mine până acum). Intrarea lui iniţială pe scenă – acea prelingere pe lângă zidul interior, cu mâinile sucite, ca un debil mintal – anunţă deja o mare prestaţie. Acesta subzistă în toate confruntările cu Patronul, unde exprimă când rezistenţă (mai ales la început), când colaborare, mereu însă cu o ambiguitate a gestului, fizionomiei şi intonaţiei care sugerează perfect dubla etajare a rolului. El simulează că este bolnav mintal, aşa cum – înţelegem mai târziu – simulează şi că merge necondiţionat cu Patronul în experienţa psihică. Mobil permanent, exploziv uneori, inert alteori, acest Hamlet rămâne mereu indescifrabil. Doar tristeţea, într-un fel spaima, când strânge în braţe perna cu care fusese sufocată Ofelia, sugerează cumva că este singurul care simte atunci criminalitatea bine ascunsă a Patronului, în ciuda aerului inocent cu care participă mai departe la jocul acestuia. În fond, cei doi actori, Pintican şi Topuzu, ca şi regia lui Marius Oltean, ştiu să dozeze perfect aparenţa (vizibilă) şi esenţa (secretă) a celor două personaje, plasate pe două traiectorii invers corelate: pe cât se dezvăluie Patronul mai mult (în faţa noastră, în planul fictiv în „realitate", căci personajele spectatori din planul „ficţiune în ficţiune" nu observă nimic), pe atât se ascunde Graves (alias Hamlet) mai bine. Până la finalul în care Patronul aproape se crede victorios, Hamlet pare anihilat ca individ independent, precum toţi ceilalţi; dar exact în acel moment el întoarce brusc spada şi-l ucide pe Patron, cu aceeaşi viteză cu care acţionase acesta mai înainte, contra lui Brent.

Fără să cunosc spectacolele mai vechi ale Teatrului Municipal din Baia Mare, pentru a face o comparaţie, cred că acesta prezintă un salt valoric remarcabil, prin originalitatea textului şi calitatea actorilor principali. Un excelent spectacol, în concluzie, care trebuie neapărat să participe la festivaluri şi să circule prin alte teatre din ţară.

Nicolae HAVRILIUC

Din unghiuri şi perspective scenice

În era performantelor tehnologii tot mai acaparatoare, dar acceptate pentru clipele de bunăstare aduse omului, căruia i se furnizează, la tot pasul, obiecte şi servicii dintre cele mai diverse şi pe placul fiecăruia, încât nu mai este nevoie de efort spre a fi asimilate, într-un ungher vizionar şi ca ferment al vieţii se păstrează *teatrul*. (S-ar spune *ciudat*, deşi a însoţit civilizaţiile din Antichitate până azi, le-a acceptat doar ca învelişuri, în substanţă fiind natura esenţializată.) Fără a scăpa din mână firul iluziilor cotidiene, pe care mereu îl suceşte şi îl răsuceşte, înnodat cu firul iluziilor sale vizibile şi invizibile, teatrul în prezent, poate ca niciodată, gândeşte şi se gândeşte la propria sa iluzionare. Un scop predilect în atelierele de teatru (experimentale sau instituţionalizate, fie din Occident, fie din Orient, apropiat sau extrem) este *corpul* actorului, văzut ca un depozitar de energie, capabil să comunice şi să provoace energiile privitorului, să impresioneze „prin puterea gândului" sau să se pună în expresie „prin abandonul clişeelor gândirii".

Despre „conştientizarea corpului" actorului prin „spiritul curăţat de artificiile civilizaţiei", experimentat în atelierul lui Tadashi Suzuki (retras la Toga, undeva, în munţii Japoniei), glăsuieşte Octavian Saiu (pertinent, fiind mai aproape prin habitat şi simţire) în cartea sa *Teatrul e vis*. Or, acest spectru al unei „iraţionalităţi organizate", ivit din gândirea lui Suzuki, presupunând o reinvestire a fenomenului scenic cu noi sensuri dobândite în mers, declanşează un nou început, revigorând oscilaţia, prin intrarea pe făgaşul buclei urcătoare a teatrului. Spre deosebire de celelalte arte, teatrul este (şi fiinţează) în nemijlocită legătură cu trupul uman viu (această armonie de linii, sunete şi semne venite din univers ca un mister, niciodată pe deplin dezvăluit, ci oferindu-se, doar, sporirilor de sens) prin care actorul (în înţeles anatomic, adică existenţial, sau înţeles estetic, însemnând conceptual) îşi desfăşoară ludicul.

Să ni-l imaginăm pe Puck, ieşit dintr-o lizieră a pădurii (fie şi din cea a Mogoşoaiei) şi repetând în gând o replică, înainte s-o încredinţeze vocii – spre rostire, spre cântare sau spre strigare:

– Teatrul meu este în forma unui melc. Se mişcă încet din prudenţă, fiindu-i vulnerabilă creşterea, dar poartă în cochilie tot necesarul cu el ca să înceapă.

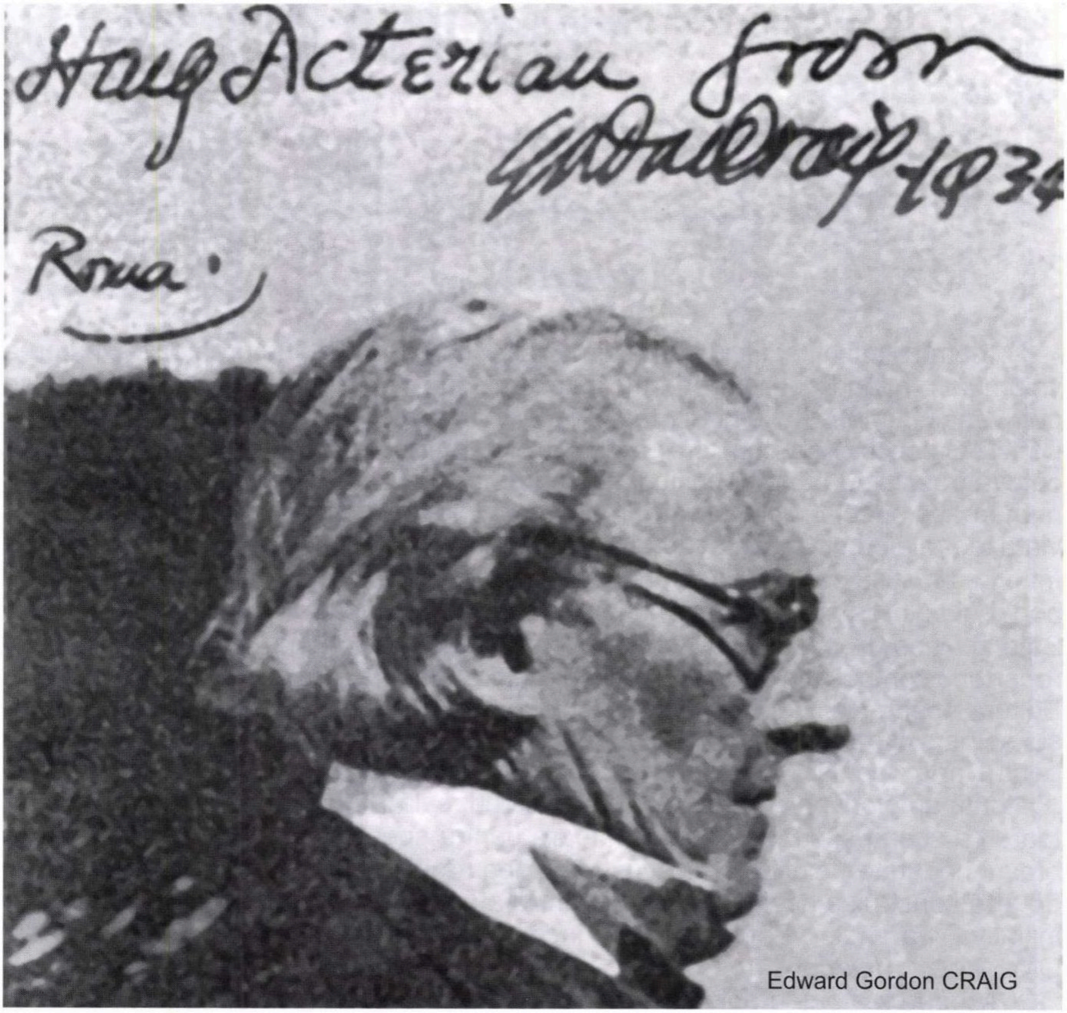
Şi, ca într-o scenă de ventriloci, imediat altă replică se zămisli, ca ecou la întemeierea unei conversaţii:

– Ar fi un gaj la fiinţarea secolului prin teatralitate! Şi, urmând calea, să privim spre cosmic. Spre miracolul cosmic!

Când ecoul primi articulaţii, se auzi la început o voce plăpândă, venită din imaginar, dar susţinută de o coloană de aer proaspăt. Dorind să intre într-un chip concret, vocea se aşeză într-o mască şi, potrivindu-şi surâsul ca alternanţă la râs şi la plâns, se pregăti să înceapă acţiunea.

Reprezentaţia, în firescul ei, punea în relaţie emiţătorul cu receptorul, aşa cum actorul de pe scenă se apropie de spectatorul din sală, fiecare având elemente de convergenţă şi ascunse lumini, prin care să se dezvăluie reciproc. Pentru că sala, dintotdeauna, este întemeiată „dintr-o viaţă exterioară scenei (viaţa în scenă fiind esenţial repetitivă), pentru a intra într-o arenă specială, unde fiecare moment este trăit mai clar şi mai intens“ (Peter Brook). Se umbla în jurul pregătirilor de acţiune şi se comenta fără să se ştie cu adevărat de unde vine acea acţiune, deşi se presimţea, din dialogul schiţat, o stare de agitaţie la întrezărirea în depărtare a unui crâmpei de *terra incognita* pentru teatru (după ce, în prealabil, „embrionul“ noului suflu dramatic se pregăti de scaldă în albia vieţii).

Având în vedere dispariţia, în ultimii douăzeci de ani, a unor nume considerate de referinţă din actoria românească, de la Gina Patrichi şi George Constantin până la Ştefan Iordache, Gheorghe Dinică şi Irina Petrescu, de la Ovidiu Iuliu Moldovan, Rodica Tapalagă şi Adrian Pintea până la Şerban Ionescu, Leopoldina Bălănuţă şi Iurie Darie, eşti îndemnat să năzuieşti la „forţa“ ce ar naşte o nouă „rasă de lucrători atletici“ (Gordon Craig) în teatrul românesc şi să admiri jocul (predispus unei astfel de naşteri, pentru a umple „spaţiul gol“ despre care Peter Brook spune că „deschide posibilitatea de a da fiinţă unui nou fenomen, căci atinge, prin conţinut, sensuri, expresii, limbă şi muzică, şi poate să capete forţă vitală numai dacă experienţa respectivă este nouă şi proaspătă. Dar nimic nou şi proaspăt nu se poate crea în lipsa unui spaţiu virgin, nedefrişat, care să-l primească“) generaţiei de tineri: Aida Avieriţei, Dan Bordeianu, Smaranda Caragea, George Albert Costea, Andreea Grămoşteanu, Dragoş Huluba, Ilinca Manolache, Marius Manole, Aniko Pethö, Bogdan Mălăele, Ofelia Popii, Conrad Mericoffer, Andreea Samson, Dan Rădulescu, Crina Semciuc, Mihai Smarandache, Mihaela Teleoacă, Rareş Florin Stoica, Silvia Török, Vlad Zamfirescu. (Sunt doar câteva nume, dintre atâtea cu teatrul în sânge.) Lor li se cuvine adresarea lui Gordon Craig: „Tu eşti un bărbat tânăr, ţi-ai petrecut deja vreo câţiva ani într-un teatru sau te-ai născut într-o familie de oameni de teatru; ori ai fost pictor un timp, dar te-ai simţit atras de mişcare; ori ai fost meşteşugar. Poate că ai avut o dispută cu părinţii când aveai optsprezece ani, pentru că voiai să joci pe scenă, iar ei nu te lăsau. Poate că te-au întrebat de ce vrei să fii pe



Edward Gordon CRAIG

scenă, iar tu nu le-ai putut da niciun răspuns rezonabil, întrucât voiai să faci ceea ce niciun răspuns rezonabil nu poate explica; altfel spus, voiai să zbori. Iar dacă le-ai fi spus părinţilor «Vreau să zbor», cred că ai fi ajuns mai departe decât dacă i-ai fi alarmat cu aceste vorbe cumplite: «Vreau să joc pe scenă». [...] Acesta e probabil cazul tău. Vrei să zbori; vrei să exişti în vreo altă stare, să fii ameţit de aer şi să *creezi* această stare în alţii." (*Despre arta Teatrului*)

Actorul este în felul lui un copil, de aceea el trebuie tot timpul admirat şi ocrotit. Şi actorul şi copilul joacă şi se joacă, dar cu o diferenţă: la copil jocul e spontan, la actor jocul respectă regula. Încât, parafrazându-l pe Lucian Blaga, se poate spune că la actor şi la copil jocul este o formă de iubire şi de înţelepciune. Actorul, prin joc, prin „comunicare" şi „exprimare", nelipsindu-i îndemnul „să fie plin de viaţă", devine esenţial în teatru, „pentru că este privit de un public" (Peter Brook). Apropierea dintre viaţă şi teatru (pe segmentele *identificare*, *derivare* sau *reflectare*) se datorează omului având învelişurile actorului; omul în viaţă este actor social, omul pe scenă aste actor de teatru. De aici transpare înţelesul că teatrul este peren, adică se împrospătează şi se continuă precum viaţa.

MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

Cele două teatre ale Aradului

(continuare)

Teatrul Hirschl, edificiu de trainică zidire, nu prea înalt, nu prea luxos, nu prea voluminos, având doar vreo patru sute de locuri, un teatru mai curând intim, se potrivea cu dimensiunile unui *oraş măricel* cum era Aradul pe vremea călătoriei lui Dinicu Golescu. Aşa cum era, atât cât era, *teatrul vechi* şi-a îndeplinit timp de câteva decenii în bune condiţiuni funcţia de gazdă a numeroase trupe teatrale, a numeroase spectacole realizate în plan local. Istoriile de teatru vorbesc despre o viaţă teatrală efectivă desfăşurată în el: „La Arad, teatrul a înregistrat o perioadă de înflorire artistică datorită directorului Csernovics Péter, care a montat un repertoriu bogat şi valoros şi a organizat deplasări şi turnee până la Seghedin, Szabadka, Baja şi Pécs. În anul 1856 trupa din Arad prezintă la Viena, cu mult succes, un repertoriu compus din drame istorice maghiare“ (*Istoria teatrului în România*, vol. II, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti 1971, p 88). Dar oraşul se dezvolta şi, odată cu el, creştea şi gustul, creştea şi interesul locuitorilor lui pentru arta scenică, iar teatrul începe să nu mai facă faţă afluenţei publicului. „Datorită amplorii pe care o ia teatrul din Arad, sala Hirschl devine necorespunzătoare ca scenă şi cu totul neîncăpătoare pentru spectatori. (*Idem*)“. Înseamnă că bravul neguţător textilist care avusese ideea să înzestreze localitatea cu un local de artă construise acel local atunci pentru atunci. „În această situaţie, în 1868, la iniţiativa baronului Bánhidi Béla, încep lucrările de construcţie a Teatrului Orăşenesc“. (*Ibidem*).

Aşadar, s-a pus problema construirii unui nou teatru. De fapt, primele intenţii se manifestă, pe cât se pare, în 1862. Atunci apare această idee la nivelul Consiliului Orăşenesc, pe când primar al oraşului era Péter Azel. Nu s-a trecut imediat la înfăptuirea ei, ci doar după îndelungi dezbateri privind fondurile necesare, privind locul unde să fie înălţat noul edificiu precum şi dimensiunea, structura, stilul şi dotările lui. Iar lucrările propriu-zise încep în 1872.

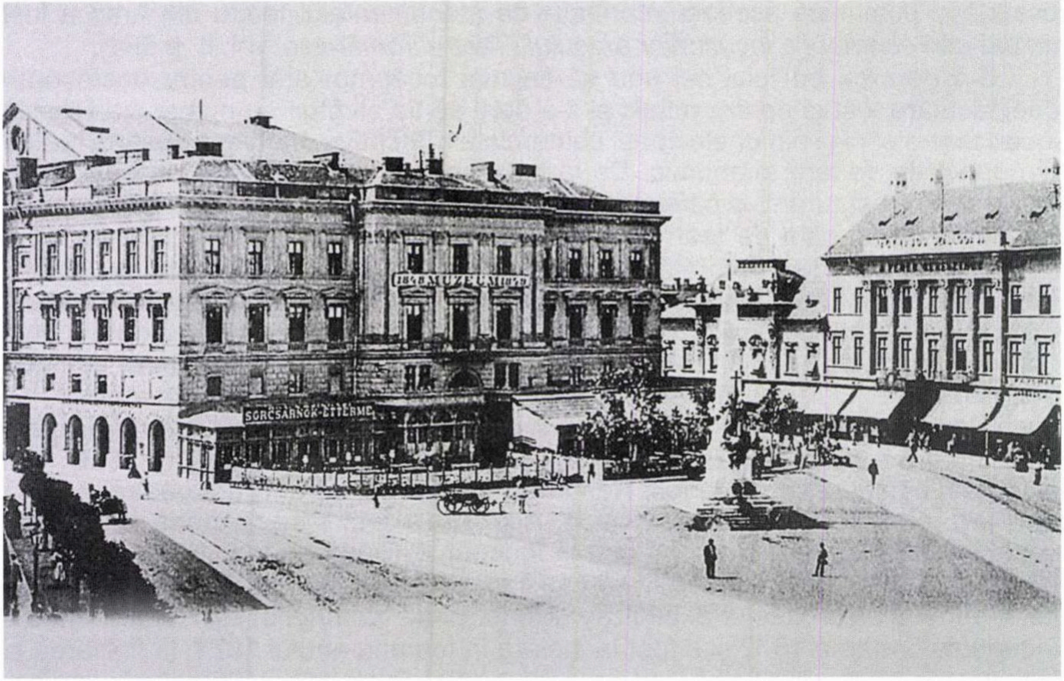
Pe lângă faptul că a ridicat două clădiri destinate spectacolelor, Aradul s-a bucurat şi de existenţa unor istorici care au consemnat activitatea teatrului maghiar al oraşului. Cel mai des citat este Váli Béla cu a sa *Az Aradi szinészet története*, Budapesta 1889, dar şi Márki Sándor cu monografia oraşului. Din păcate, niciuna dintre aceste lucrări nu a fost tradusă în limba română. Lizica Mihuţ, autoarea unei cărţi preocupate de istoria celor două clădiri de teatru din Arad (*Aradul şi teatrul transilvănean până la marea unire,* Sigma, Arad 1993) cunoaşte, pe cât se pare, limba maghiară şi implicit aceste lucrări. În plus, domnia sa a întreprins şi cercetări de arhivă atât în Arad, cât şi în Serbia. Din cartea Lizicăi Mihuţ aflăm cum s-a rezolvat problema bănească: printr-un *împrumut de 700.000 fl la bursa din Viena ce urma să fie restituit prin contribuţiile benevole ale locuitorilor oraşului.* Ioan Massoff posedă şi comunică aceeaşi informaţie că monumentalul teatru din Arad a fost *ridicat prin contribuţia locuitorilor oraşului* (*Teatrul românesc,* vol. II, p.584).

S-a dorit ca edificiul cel nou să fie mai încăpător atât pentru desfăşurări spectaculare, cât şi pentru public şi s-a dorit să fie alcătuit nu numai din fireştile locuri teatrale, ci şi din unele spaţii comerciale şi locative, menite a susţine teatrul din punct de vedere economic. De la bun început s-a stabilit ca „în edificiu să existe şi un restaurant, o cafenea, prăvălii şi locuinţe, ca prin chiria acestora să fie întreţinută şi sala de teatru" (Lizica Mihuţ, *loc cit.*, p. 40). Beneficiem de o descriere mai precisă datorată unui arhitect care a lucrat la reconstrucţia clădirii între anii 1958–1961, Alexandru Iotzu: teatrul din Arad „funcţiona într-un local construit încă înainte de Primul Război Mondial şi ocupa treimea centrală a unei clădiri mărginite pe toate laturile de străzi. Amplasat la capătul arterei centrale din miezul oraşului, edificiul se întregea cu două corpuri de clădiri marginale ce aveau magazine la parter, etajele fiind ocupate de locuinţe" (Alexandru Iotzu, *Teatrul ca act de creaţie arhitecturală*, Editura Tehnică, Bucureşti p. 113). Mai celebre din aceste spaţii au fost Restaurantul Palace, căruia i s-a păstrat o bună amintire, şi Cafeneaua orăşenească. Aceasta a fost situaţia până la mijlocul secolului XX. Să ne întoarcem însă la începuturi. După ce s-a ştiut exact ce se voia, s-a căutat arhitectul căruia să i se încredinţeze lucrarea. În urma unui concurs, a fost ales arhitectul Skalnitzky. „Construirea teatrului în stil Renaissance a început la 5 martie 1872 şi a fost încheiată în toamna anului 1874, la finisarea şi înzestrarea acestuia contribuind arhitectul Antal Skalnitzky /arhitectură/, inginerul din Pesta, Backó György /ornamente interioare/, Ecstein din Arad /tâmplărie fină/, Blazi din Arad /zugrăvire/, Fialivits din Arad /tapiţerie/, Katinski din Viena / pictură, butaforie şi aurire/ pictorul Bredor din Petersburg şi Golo G. din Pesta / mecanica scenei/" (*loc.cit.* p.40).

Pentru o mai precisă impresie, am citit şi site-ul Teatrului „Ion Slavici": „Edificiul în stil neoclasic a fost construit cu trei niveluri, având intrarea principală în axul bulevardului şi marcată de coloane ce susţin un fronton. O atenţie deosebită a fost acordată acusticii, sala fiind concepută cu un perete rotund din lemn de brad. Sala avea trei etaje, galerie şi 92 de loji. La parter erau 276 scaune şi 150 locuri pentru stat în picioare, la etajele I şi II erau numai loji, iar la etajul III un balcon cu 72 locuri şi galeria cu 170 locuri. În total sala avea o capacitate de 1250 locuri. Scena avea o adâncime de 16 m, deschiderea de 10 m şi o înălţime a podului de 20 m. La decorarea sălii au lucrat artişti şi meseriaşi din Viena, Budapesta şi Arad. Totuşi sala era înghesuită de locuinţe, prăvălii şi un restaurant, lucru ce a fost tot timpul comentat de iubitorii de teatru care ar fi vrut o sală rezervată doar teatrului aşa ca în alte oraşe mari. Iluminarea se făcea cu un candelabru cu 36 de braţe, ca la Opera din Viena, iar parterul iluminat cu gaz." (Citat extras din site-ul Teatrului Arad).

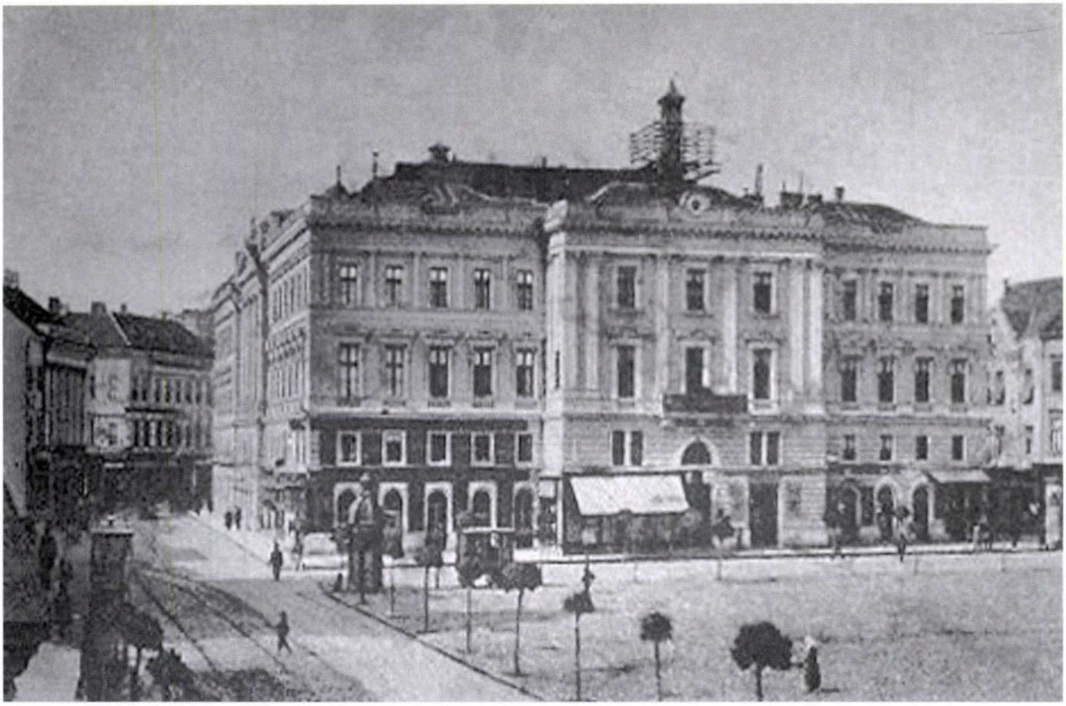
Comparativ cu teatrul vechi, cel nou avea un etaj în plus şi de trei ori mai multe locuri, iar scena era amplă. Dacă Hirschl construise teatrul său *atunci pentru atunci*, noii întreprinzători îl construiesc pentru oraşul privit în perspectivă, în dezvoltarea sa care a urmat să facă din el un municipiu.

„Deschiderea noului teatru din Arad s-a făcut la 21 septembrie 1874 cu piesa *Mátrai vadásat* (Vânătoarea din Matra), interpretată de actori ai Teatrului Naţional din Budapesta" (Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, p. 604). Texte publicate *on line* susţin că la inaugurare a participat însuşi împăratul Franz



Joseph împreună cu prinţii Albert, Josef şi Johann şi că împăratul a exprimat o foarte bună impresie despre frumuseţea teatrului precum şi despre public. Au urmat stagiuni în care s-au reprezentat piese ca *Revizorul* de Gogol, *Stâlpii societăţii* de Ibsen etc.

La mai puţin de zece ani de la data dării în folosinţă, teatrul cade pradă unui incendiu. Ziarele anunţă: „Teatrul din Arad s-a aprins duminica trecută în orele de după miazăzi şi a ars de tot. Aprinderea a urmat, precum se scrie, din încălzirea cuptoarelor aşezate pe bina. Oameni nu au perit, pentru că focul a erupt nainte de ce sosise timpul reprezentării." (Anunţ din rubrica *Varietăţi* a ziarului *Luminătorul* din 9/21 februarie 1883.) „Teatrul unguresc din Arad, cel mai frumos şi mai scump din toate teatrele ungureşti de la ţară a ars în 18 l.c. A fost norocire mare că focul a izbucnit după miazăzi la 2 ore, şi astfel nici un om n-a murit. Pagubele se ridică la 150.000 fl. Teatrul a fost asigurat." (Ştire din rubrica *Ce e nou* a revistei *Familia* din 13/25 februarie 1883.) Lizica Mihuţ afirmă că un foileton intitulat *Necrologul Teatrului orăşenesc 1874–1883*, apărut în ziarul local, deplânge dispariţia clădirii. Din păcate, nu precizează despre ce ziar local este vorba, ştirile de mai sus apăruseră în publicaţii ale altor oraşe. Face însă importanta precizare că „două aripi ale clădirii, spre strada principală şi spre piaţă, nu au ars" (*loc cit*, p. 42), că teatrul a fost refăcut relativ repede în acelaşi loc, că lucrările de reconstrucţie au fost conduse de arhitectul Halmay Andor, că refacerea a comportat anumite modificări ale clădirii. „Sala noului teatru prezintă multe noi caracteristici constructive faţă de cea precedentă. În foaier s-au construit două casierii pe lângă care se putea urca pe scări, la etaje. Intrarea la parter – în formă de potcoavă cu



14 rânduri de scaune şi loji – se face prin trei uşi: la etajele I şi II a fost redus numărul lojilor, făcându-se în locul lor balcoane, iar la etajul al III-lea s-a renunţat în totalitate la loji în favoarea balconului. Galeriei i s-a acordat o importanţă deosebită. În vederea realizării celor 400 de locuri ale acesteia s-a dus cel mai bun lemn – din brad roşu – ce asigură o acustică deosebită, mult mai bună decât restul sălii, putându-se auzi chiar şoaptele de pe scenă. În această nouă structură, sala avea un aspect frumos, culorile predominante fiind alb-crem şi auriu, iar iluminatul se făcea cu un candelabru mare Siemens, funcţionând cu electricitate şi gaz. Lumina electrică a fost folosită, prima oară, la 26 septembrie 1885." (Lizica Mihuţ, *loc. cit.*, p. 42-43.) Pentru montarea scenei s-a apelat la acelaşi specialist, din 1874, Galo G., care a păstrat aceeaşi mărime şi, în plus, a montat o cortină de fier de 80 de tone, având o deschidere de 12 m.

Inaugurarea teatrului refăcut are loc la 1 octombrie 1885, cu o piesă de Gergely Csiki. Chiar şi la mijlocul secolului XX, când oraşul luase o însemnată dezvoltare, teatrul arăta ca o *clădire impozantă dominând centrul oraşului*, ca o *construcţie impunătoare în genul marilor teatre vieneze*, după cum notează Simion Alterescu în articolul său *Care este cea mai veche clădire de teatru din România*? (*Studii şi cercetări de istoria artei*, I,/1959). Putem spune că, aşa cum teatrul vechi se potrivea cu oraşul *măricel* de altădată, şi teatrul nou se încadra perfect în oraşul mai mare, lucru observat încă din 1914: „Face impresie de oraş mândru Aradul, când vii de la gară într-o zi frumoasă, cu soare, şi străbaţi imensul şi superbul bulevard până la centru. Strada aceasta principală dă Aradului aspectul impozant de oraş bogat şi monumental, cu palate, cu catedrale şi parcuri cu statui, hoteluri şi

Schmoll
MOTT

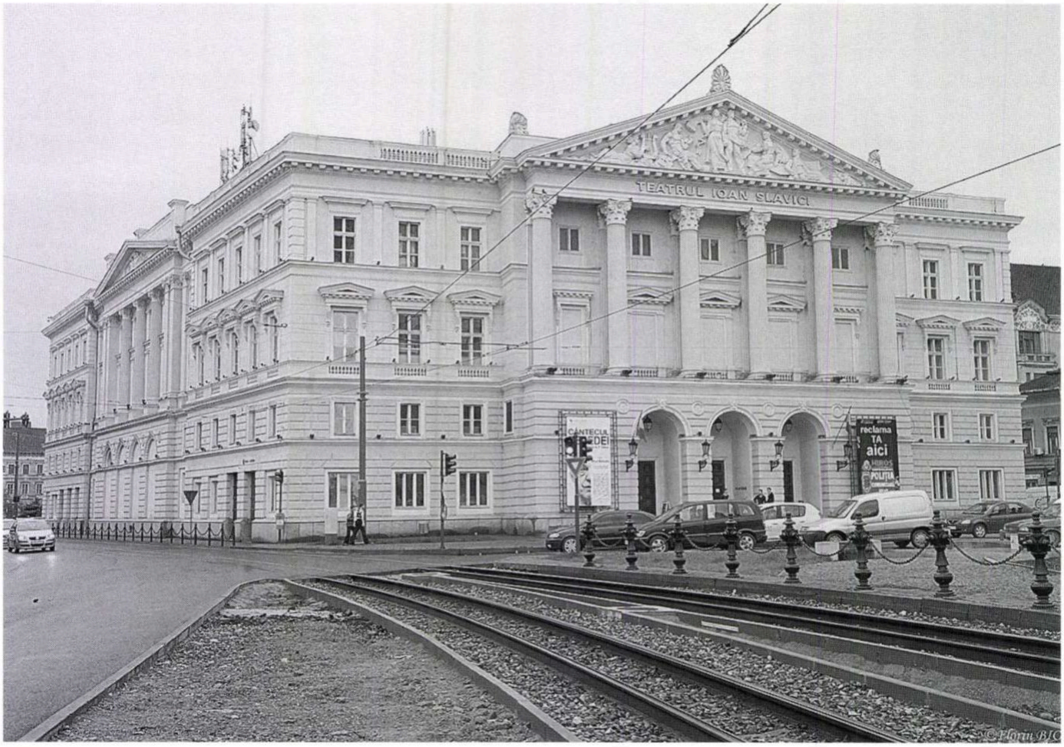
cafenele fastuoase, cu teatru, cu autoomnibusuri... E şi o arteră mare industrială şi comercială acest bulevard, în care se înşiruie şi fabrici şi mori şi prăvălii, birouri, bănci etc. şi tot în raza acestui bulevard e şi piaţa vastă, care o dată pe săptămână în zi de târg oferă un spectacol pitoresc când poţi trece în revistă portul populaţiei româneşti din jur." (Leonard Paukerow, *Când joci teatru românesc în ţara ungurească*, Budapesta 1914, p. 102.)

De-a lungul timpului, edificiul din 1874 este numit ba Teatrul Orăşenesc, ba Teatrul Unguresc, ba Teatrul Naţional Maghiar. Aceasta pentru că nu activau în el decât trupe maghiare, cele nemţeşti fiind îndepărtate de pe scenă atât la Timişoara, cât şi la Arad. Cât despre cele româneşti, nici vorbă nu putea fi. Dorul şi nevoia de artă a românilor (majoritari în Transilvania) ostoindu-se pe mai departe prin activitatea asociaţiilor de muzică şi cântări, a reuniunilor de lectură şi cântări a societăţilor de lectură foarte numeroase, nu doar în oraşe, ci şi în sate. Acestea organizau felurite festivaluri artistice, şezători culturale şi petreceri în cadrul cărora se prezentau coruri, recitări, spectacole. În Herendeşti, sat în judeţul Timişoara, se constituise o Reuniune română de cântări. Cu ocazia producţiunii din februarie 1882, Reuniunea a prezentat un program artistic: „Piesele au fost foarte bine aranjate; erau curate naţionale. [...] Producţiunea noastră a voit să se dea o dovadă că şi plugarul, deşi este dejosit şi asuprit de toţi şi de toate, totuşi în cele din urmă el tot rămâne român; a voit să arate, în fine, că sub această ocrotire, în aceste timpuri grele se mai poate afla mângâiere, viaţă, speranţă! Aşa şi trebuie! Când guvernul strigă în gura mare «a tot şi a toate să fie magiare», neînsemnatul plugariu iese ca şi un phoenix din cenuşă şi cu convingere cântă: «Limba şi originea,/ jur pe

©Florin BIOLAN

Dumnezeu/ nu o schimb cu lumea/ că-s română eu» – din *Juna de română*" (*Din Herendesci*, în *Luminătorul*, 10/22 februarie 1882). Asemenea întruniri au loc până târziu, ziarele relatând despre ele şi în primul sfert de veac al secolului XX. „Serata etnografică din Timişoara a putut face, a nu ştiu câta oară, dovadă că Românii de peste munţi ştiu să menţină cu demnitate caracterul lor naţional." (Alex.Şt.Vernescu, *Festivalul artistic de la Timişoara* în *Românul* 19 ianuarie/i februarie 1911.) Când ziarele vremii sunt pline de relatări despre asemenea acţiuni şi de comentarii despre importanţa lor, de mirare e că unii istorici pot susţine azi că românilor de atunci le lipsea simţul naţional!...

„În anul 1957, un incendiu devastator a distrus o mare parte din clădirea teatrului tocmai când se finalizaseră ample lucrări de reparaţii. Autorităţile locale au alocat imediat fondurile băneşti necesare refacerii complete a edificiului, cu ocazia lucrărilor efectuate atunci dându-i-se forma de azi. Proiectul de refacere a teatrului a fost atribuit celui mai important arhitect specializat în construcţia de teatre din România, profesorul Alexandru Iotzu de la Academia de Arhitectură din Bucureşti. Acesta a cerut, şi autorităţile au aprobat, ca întreaga clădire să fie destinată numai teatrului. Astfel, firmele şi locuinţele care au supravieţuit incendiului au fost mutate în altă parte. S-a păstrat dispunerea pe amplasamentul vechi a sălii, intrarea fiind proiectată pe axul bulevardului. Intrarea în sala de spectacol a fost agrementată cu foaiere generoase la cele trei niveluri ale sălii de spectacol. Sala a fost refăcută pe structuri de beton, scena a rămas la dimensiunile dinaintea incendiului, fiind salvată de la foc de cortina de fier. S-au amenajat cabine generoase pentru actori, ateliere de producţie, o sală de sport, biblioteca, săli de repetiţie, magazii de



decoruri şi recuzită etc. Arhitectul a trebuit să rezolve spaţiul dintr-o curte interioară, prin extinderea holului central, iar la etaj s-a proiectat, împreună cu arhitectul Cristea Milos, o sală studio cu 197 de locuri cu toate dotările necesare: cabine, foaiere, intrare separată, magazie de decoruri cu o trapă de acces spre magazia de decoruri de la sala mare. Faţada în stil neoclasic a fost proiectată de Cristea Milos, între cele 5 coloane urmând să fie amplasate şi trei muze. Frontonul a fost decorat cu un basorelief realizat de sculptorii arădeni Valeriu Brudaşcu şi Emil Vitroel." (Din site-ul Teatrului „Ioan Slavici", Arad.)

Două fotografii ale teatrului, executate la diferenţă de câteva decenii, reproduse din volumele *Arad, Oraşe din România în imagini, Municipiul şi judeţul Arad,* întocmit de Eugeniu Dublea Editura revistei *Plastica*, Arad, 1938 şi *Judeţele patriei, Arad*, Combinatul poligrafic „Casa Scânteii", Bucureşti (1979) îl ajută pe cititor/privitor să constate diferenţele între felul cum arăta clădirea înainte şi după refacerea cea mare din 1958/1961. În absenţa legendelor, nu ne-am putea da seama că este vorba de unul şi acelaşi imobil. Privim şi comparăm. Transformarea esenţială a fost suferită de partea centrală a faţadei principale: în loc de o singură intrare au apărut trei; în loc de câte trei ferestre, la fiecare nivel sunt cinci încadrate de şase coloane pe care se sprijină un fronton. Clădirea are tot trei etaje, dar coloanele îi dau un fel de avânt, o fac să pară mai înaltă.

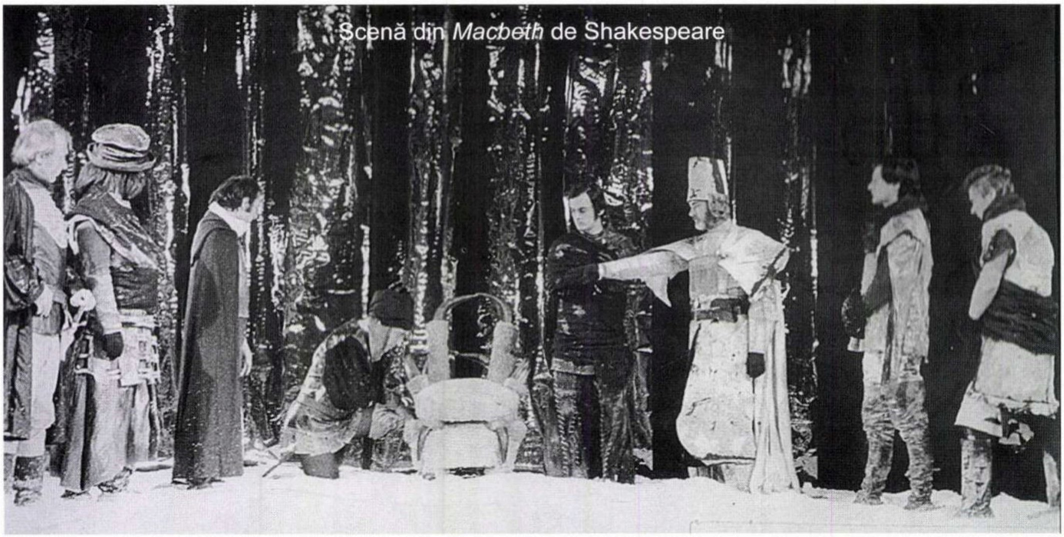
Un articol publicat online sub semnătura Sarkadi Nagy Emese şi tradus în româneşte de Dezsö Éva descrie foarte amănunţit în termeni de strictă specialitate arhitecturală modificările aduse de refacerea clădirii după incendiul de la mijlocul secolului XX. Semnalăm deosebiri între părerile exprimate în acest articol şi restul

TEATRUL IOAN SLAVICI
©Florin BiCi

scrierilor la care am avut acces. Mai întâi, data incendiului, menţionată în alte scrieri ca fiind 1957 sau 1956, aici este 1955. Ca arhitect, care a proiectat în secolul XIX clădirea, este considerat a fi fost nu Skalnitzki, ci Czigler Antal, sau fiul său Gözö. Precizările că „picturile murale ale tavanului au fost realizate de dascălul şi pictorul Rudolf Györgyössy din Arad pe baza proiectelor lui Lotz Károly" şi că „decoraţia interioară este opera sculptorului decorator András Toth (tatăl poetului Arpád Toth) le luăm însă ca pe nişte completări la ceea ce am găsit în alţi autori. Vorbind despre lucrul la reclădirea teatrului, despre modificările faţadelor ca şi a interiorului teatrului, autorul nu-l pomeneşte pe arhitectul Alexandru Iotzu. Tot astfel, nu e dat numele pieţei oraşului către care dă acum intrarea principală a teatrului: Piaţa Avram Iancu.

Concluzia autorului este: „Desigur, clădirea teatrului în forma sa originală ocupa un loc important printre edificiile teatrelor din ţară, dar transformările din anii cincizeci i-au diminuat valoarea istorico-artistică, după cum, faţă de apogeul din secolul al XIX-lea, şi arta teatrală arădeană a pierdut din însemnătate". Ce bine ar fi fost ca şi teatrul vechi să fi beneficiat de reparaţii capitale, chiar dacă după aceea s-ar fi găsit cineva care să spună că şi-a pierdut din însemnătate!

„Teatrele noastre (din Bucureşti, Iaşi, Cluj, Oraviţa, Sibiu) erau, ca şi majoritatea celor din Europa Centrală, teatre de stil baroc, cu loji şi balcoane, cu scenă cu culise, cu o construcţie de scenă «à l'italienne»" (*Istoria teatrului în România*, vol. II, Editura Academiei Republicii Socialiste România, p. 236). Adică erau nişte clădiri frumoase, impunătoare, multe dintre ele, nişte capodopere de arhitectură. Cât despre Teatrul din Arad, la inaugurarea lui din 1960, s-a spus că este cel mai modern din România.



Scenă din *Macbeth* de Shakespeare

Raluca ZAMFIRESCU

El şi noi

L-am cunoscut în 1975 toamna, într-o cafenea din Cluj. O cafenea din centru, destul de ciudată, cu nişte mese rotunde şi foarte înalte, aşa încât doar stând in picioare îţi puteai sprijini coatele, în timp ce-ţi beai cafeaua, fumai şi discutai. Şi el făcea asta, cu prisosinţă. Păstrez amintirea unei stări de-a dreptul contorsionate, între intimidare, precauţie, mirare şi fascinaţie.

Auzisem tot felul de lucruri despre **Manea** – de obicei spuse aşa, dublate de un zâmbet deţinător de subtext, care te lăsa să înţelegi ce vrei tu mai bine, şi multe altele. Dar, oricum, ştiam că, puţină vreme înainte, plecase de la „Bulandra". Nu terminase *A douăsprezecea noapte*. În toată perioada repetiţiilor, nu ni s-a permis nouă, studenţilor, să asistăm la acestea. De obicei, coboram din Institut, intram în sală şi asistam la repetiţii, la fel de firesc de parcă am fi mers la cursul pe care îl aveam în ziua respectivă. Dar la Manea nu s-a putut. Nici măcar să întredeschizi uşile batante din laterala sălii şi să priveşti puţin, protejat de perdelele de catifea, nu s-a putut: riscai să te întâlneşti cu el…

Iar acum stăteam în faţa lui, şi el îmi zâmbea şi mă privea de parcă eram omul la care se gândise toată dimineaţa şi pe care, în sfârşit, îl întâlnise. Era împreună cu Romeo Pop, fostul meu coleg de an; el era acum actor la Cluj, iar eu în primul meu turneu, cu Teatrul din Piatra Neamţ. Prietenia, interesul, deschiderea pe care le pusese pe masă în această întâlnire absolut întâmplătoare m-au buimăcit, pur şi simplu. Ştia tot ce jucasem la „Casandra", în anul patru. Ştia de spectacolul cu care eram în turneu (*Tinereţe fără bătrâneţe*, al Cătălinei Buzoianu) şi dorea să-l vadă. Am înţeles mai târziu că el, de fapt, ştia tot ce se petrecea în teatrul românesc: era interesat, citea, se informa.

Peste vreo trei ani, ne-am reîntâlnit. De data asta eu fiind actriţă la Teatrul Naţional din Cluj, iar el – invitat să monteze *Hangiţa*. Nu jucam, dar la un moment dat am început să văd repetiţiile şi încercam să înţeleg ce nu înţeleg cei de pe scenă, astfel încât erau cuprinşi de stări de nelinişte sau de refuz instinctiv de a merge mai departe, alături de el.

Despre omul Manea aş vrea să vă povestesc, aşa cum şi cât am reuşit eu să-l descifrez, în puţinele întâlniri pe care le-am avut. Cred că tot timpul a purtat o povară foarte mare, trecând – printr-o lume în mare parte ostilă sau cel puţin incapabilă să-l asculte şi să-l înţeleagă – ca un artist cu mult înaintea timpului său, de o sensibilitate extremă.

Dorinţa lui de comunicare era enormă. De aceea îşi credita de fiecare dată interlocutorii cu calităţi pe care unii dintre ei poate că nu le aveau nici pe departe... De cele mai multe ori, în discuţiile avute în timp ce stăteam „să bem o cafea" (care de obicei se făceau trei), am avut impresia, aproape certitudinea înspăimântătoare, că el nu uita nimic din ceea ce citea; şi citea enorm!

În lucrul cu actorii, generozitatea lui era atât de mare, încât rezultatul era uneori aproape o catastrofă. Dând indicaţii de a căror concretizare nu era mulţumit, nu se gândea o clipă că cei din faţa lui poate nu-l ascultau, sau nu-l înţelegeau, sau reacţionau mai greu, sau poate nu erau capabili să-l înţeleagă, ori pur şi simplu îndeplineau mecanic o mişcare sau repetau un ton fără să participe, fără să vină la întâlnire cu tot sufletul, mintea şi generozitatea lor. Considera că el e de vină şi peste zece minute sau a doua zi îşi schimba indicaţia, creând superficiala părere că nu e consecvent, că nu ştie ce vrea.

Pentru mine, asta a fost o lecţie care mi-a folosit mai târziu, la Ploieşti, când de data asta ne-am întâlnit pe scenă.

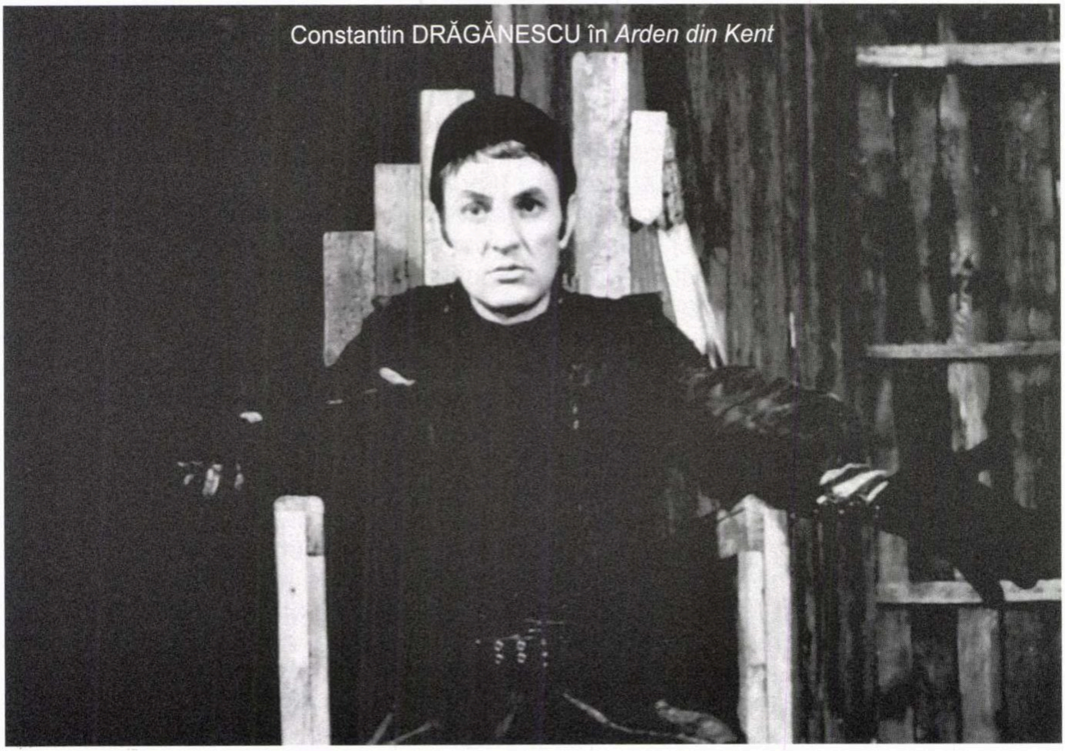
Teatrul din Ploieşti este locul unde Aureliu Manea s-a simţit totdeauna foarte bine. *Macbeth* şi *Arden din Kent*, două experienţe esenţiale, au fost argumente hotărâtoare ca în 1988 să fie invitat să monteze *Trei surori* de Cehov, şi el să accepte. Venea relaxat la Ploieşti: aici nu avea nevoie să se apere. Directorul Teatrului şi secretariatul literar – mai întâi în persoana lui Corneliu Revent şi a Aureliei Revent, iar mai apoi a lui Ioan Dan Nicolescu şi, din nou, a Aureliei Revent – creau astfel de condiţii, încât Rică să aibă doar grija repetiţiilor. Casa, masa, cafeaua, ţigările, tratamentul, vorbitul noaptea la telefon erau asigurate firesc, fără ca cineva să-l facă să creadă că asta n-ar fi normal.

A venit, a stat un timp de vorbă cu directorul şi cu secretarii literari, şi apoi a dat o distribuţie încât chiar cei distribuiţi au fost şocaţi, neavând ei înşişi încredere că au fost puşi în locul potrivit. Fabian Gavriluţiu a încercat să întrebe (la director) dacă nu e o greşeală că el joacă *Tuzenbach*. Noi toţi ne uitam la Alexandru Pandele (minunat actor de comedie) şi nu-l vedeam pe *Verşinin*... Eu aveam vreo treizeci şi cinci de ani şi jucam *Olga*, iar *Irina* era jucată de Lucica Ştefănescu, cu zece ani mai mare decât mine. Şi câtă dreptate a avut! Nimeni n-a comentat nimic. Au început repetiţiile.

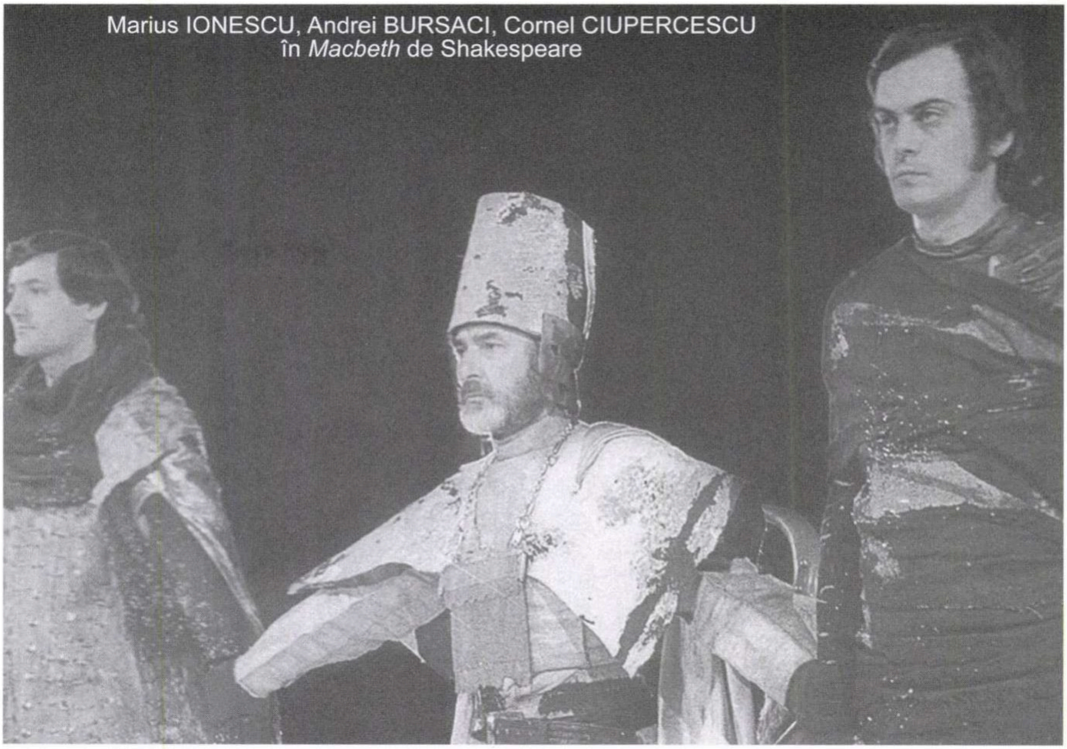
Iubesc enorm ceea ce fac. Pentru faptul că sunt actriţă, că îmi petrec o bună parte din viaţă pe scenă şi pentru că, printre altele, mi se oferă şansa unui „împreună" special. Şi acest „împreună" s-a produs. La prima întâlnire, el ne-a vorbit despre lumea pe care avea s-o recreeze pe scenă – o lume anormală, în afara realităţii, trăind din amintiri şi vise irealizabile, cotropită de frig. Am înţeles atunci, cu toţii, că ne aflăm în faţa unei întâmplări cum nu aveam să mai întâlnim curând. Şi împreună, toţi ca unul, am reacţionat. Frazări sacadate, de la strigăte la şoapte înăbuşite, gesturi frânte, tremurul surprinzător al câte unui personaj, minute întregi de nemişcare sau gesturi violente – toate, pornite din indicaţiile lui Manea şi trecute cu multă minuţiozitate prin mintea şi spiritul fiecărui actor, justificate şi adăugate

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

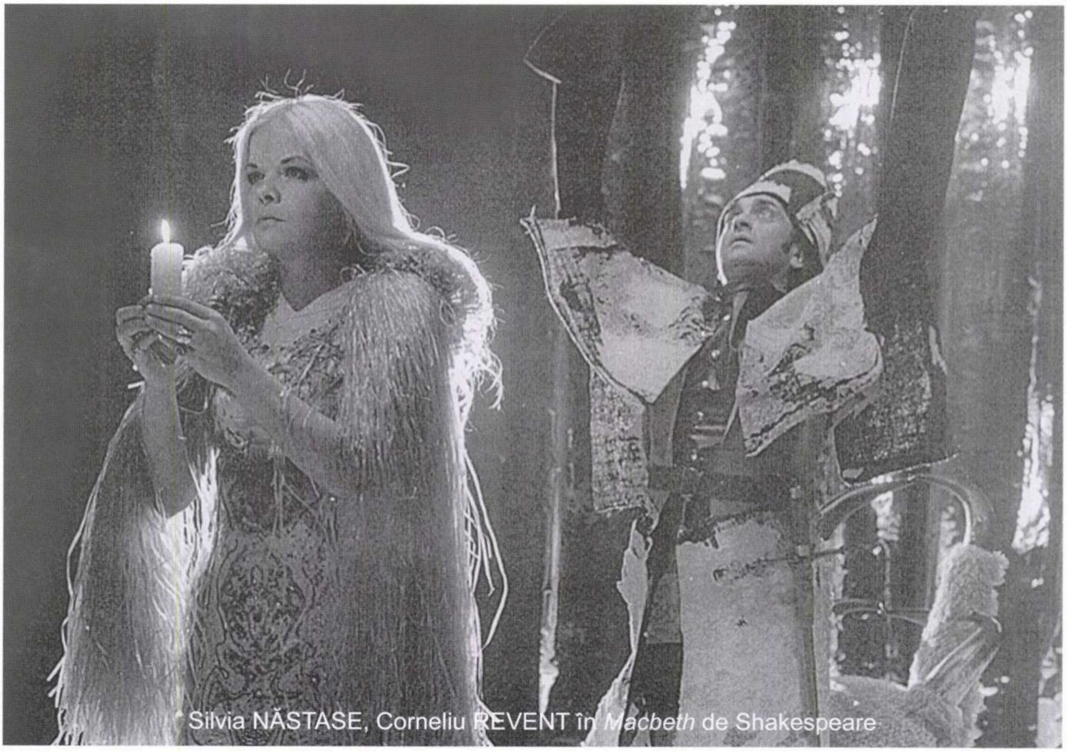
Elena ALBU, Cornel REVENT şi Andrei BURSACI în *Arden din Kent* (anonim elisabetan)



Constantin DRĂGĂNESCU în *Arden din Kent*



Marius IONESCU, Andrei BURSACI, Cornel CIUPERCESCU
în *Macbeth* de Shakespeare



Silvia NĂSTASE, Corneliu REVENT în *Macbeth* de Shakespeare

Lucica ȘTEFĂNESCU, Marinela PĂTRU, Raluca ZAMFIRESCU în *Trei surori* de Cehov

Valentin POPESCU, Fabian GAVRILUȚIU, Alexandru LAZĂR, Marinela PĂTRU în *Trei surori* de Cehov organic fiecărui personaj. Fiecare dintre noi nota tot. Nu doar sugestiile care-l priveau pe el. După repetiţie – care dura cel mult o oră şi jumătate –, fiecare îşi începea munca lui de disecare, de analiză, de înţelegere şi de justificare a personajului propriu, aşa cum i-l desenase Manea, din câteva vorbe şi stări, pe care i le cerea din sală, fără să-i dea alte explicaţii. „Şi acum, Olga tremură. Îi e frig." De ce? Câte speranţe moarte, câtă neputinţă şi uscăciune – asta a fost treaba mea să aflu.

Fiecare dintre actorii acelui spectacol ar putea vorbi enorm despre el, despre spectacol. Pe fiecare ne-a marcat întâlnirea cu Manea. A fost un moment ocrotit de Dumnezeu. Alături de Aureliu Manea, Vittorio Holtier şi Ovidiu Cosac au completat perfect concepţia regizorală. Spaţiul rece, gri-albastru, aproape cazon, al casei Prozorovilor, cu vagi urme ale unei vieţi cândva luminoase şi cu dovezi puternice ale decăderii, ale singurătăţii şi neputinţei, se golea pe parcursul spectacolului de bruma de obiecte, fiind copleşit de frunze veştede. *Andrei* (Cornel Ciupercescu) şi *Nataşa* (Dana Bolintineanu) se transformau hidos, îngrăşându-se pe parcursul spectacolului. Nataşa îmi părea în ultimul act un păianjen imens, care, odată rămas singur, va deversa din trupul monstruos o mulţime de păianjeni mici, care vor devora totul.

Şi nu doar costumul te făcea să simţi asta: era o stare pe care o căpăta fiecare actor, în contact cu toţi stimulii pe care-i primea – regie, scenografie, muzică.

Spre sfârşitul repetiţiilor a sosit la Teatru şi a stat două zile la repetiţii Ovidiu Cosac; apoi a plecat, şi s-a întors peste alte două zile. Cu muzica. „Azi avem muzica" – ne-a anunţat Rică. Şi, în timp ce repetam, în momentele gândite de el, apărea muzica. Atunci s-a petrecut ceva... ca un miracol. Fiecare dintre noi simţea cum ceea ce face pe scenă se dezvoltă, creşte înlăuntrul lui şi pleacă spre sală, sub forma unei energii de nestăpânit.

Mai erau câteva zile până la premieră şi noi, cele trei actriţe – cele trei surori –, eram foarte neliniştite, pentru că Rică încheia de fiecare dată repetiţia fără să ne dea posibilitatea să ne spunem fiecare monologul final. Fiecare dintre noi eram pregătite pentru momentul în care am fi ajuns şi acolo. Aşteptam, dar el nu venea. Cu două zile înainte de premieră, cele trei surori ajunseseră aproape în avanscenă. *Cebutâkin* (Lupu Buznea) îi vorbeşte Olgăi, în şoaptă, despre duel. Eu (*Olga*) apuc să spun replica „Nu se poate!", privind intens spre Irina. Şi atunci îl auzim pe Rică, din sală, spunând: „Şi acum, cădeţi! Secerate! Hai: Irina, Maşa, Olga!" Am căzut pe rând, ca în transă. Apoi, îl auzim pe Rică, din sală: „Am făcut un final excelent. Gata, ăsta e finalul. Am terminat repetiţia." Eram buimaci. Ăla era finalul?! Fusese tot timpul atât de aproape de noi...

A doua zi am mai făcut o generală: spectacolul era întreg, puternic, cotropitor. Noi, actorii, eram un tot: el făcuse din noi o trupă în adevăratul sens al cuvântului. Un trup. Împreună, aveam un spectacol al nostru, al tuturor şi al fiecăruia în parte. Fiecare era o rotiţă absolut esenţială a mecanismului: şi *Ferapont* (V. Bucurescu), şi *Anfisa* (Carmen Ciorcilă), şi *Fedotik* şi *Rode* (Puiu Lazăr şi Dan Bădărău). *Kulâghin* (Corneliu Revent) şi Solionâi (Valentin Popescu) au imagini de neşters în amintirile mele. La fel, *Maşa* (Marinela Pătru).

Îmi propusesem să scriu puţin, şi cred că am scris foarte mult – dar, în orice caz, nu tot. Despre Aureliu Manea cred că e imposibil să scrii tot ce simţi. Despre spectacolul în sine, despre reacţia publicului şi a criticii, au scris şi probabil vor mai scrie alţii. Despre ce am învăţat *eu* din această experienţă am vrut să vorbesc. Nu ştiu câţi actori mai cred astăzi că, alături de talent, inteligenţă, ambiţie şi muncă, generozitatea este esenţială în existenţa noastră atât de trecătoare pe scenă şi prin sufletele spectatorilor; dar eu am să cred asta întotdeauna.

CLIPA CEA REPEDE (8)

Ion CAZABAN:

Vocile spectacolului

Revenim, după o vreme, la aceste *Clipe* şi – credem – nu se poate mai potrivit decât reflectând la minutele de cântec înregistrat pe ultimul CD, *Alcool*, realizat de Ada Milea, Bobo Burlăcianu şi Cristi Rigman. De astă dată, sunt vocile spectacolului-concert *Deliruri*, nevăzut de noi la premiera de la Deva (2012), voci pe care le-am ascultat, într-un târziu, cu ajutorul unui CD deosebit de reuşit, după opinia noastră. Când, totuşi, nu de mult, am cunoscut spectacolul în reluare, la Teatrul din Târgovişte, articolul era conceput, opţiunea pentru CD-ul cu „voci“ era stabilită.

♦ Cum aflasem din cronica premierei, Ada Milea a lucrat cu poetul Ion Mureşan asupra celor 23 de poeme care au dat substanţă verbală şi muzicală spectacolului şi, apoi, CD-ului ***Alcool*** apărut. Este de înţeles că determinările reciproce s-au răsfrânt în textul cântat şi în cântec ca text. Pentru CD, vizualul scenic fiind absent, muzica se conjugă cu imaginile poetice, devine o dispunere, în expresie sonoră (altădată audiovizuală), de imagini şi stări conţinute în textele lui Ion Mureşan. Şi asta, în 23 de secvenţe, mergând de la mai puţin de un minut (0.29) la peste patru minute (4.19). Durata profundă a emoţiei la propriul nostru spectacol imaginar este, însă, cu totul alta, nici nu se cronometrează. Cele 23 de poeme în cântec capătă o vibraţie emoţională diferită, rezonează distinct. Ca de atâtea ori, tocmai lipsa – în general – a vizualului concret sporeşte reacţia noastră („întotdeauna ceva absent mă tulbură“, spunea Camille Claudel, sora scriitorului Paul Claudel). CD-ul se ascultă ca rezultând din destructurarea imaginilor scenice pentru o restructurare cu alte surse de emoţie şi de semnificaţie. Micul disc concentrează o componentă a spectacolului la care, acum, îi putem regla receptarea: mai tare sau mai încet, obţinând efecte de apropiere sau de îndepărtare, de strigăt şi şoaptă (ca un regizor de sunet), ceea ce influenţează emoţia.

♦ *Facerea lumii*, introducerea scurtă (rezumată spre sfârşitul CD-ului) – „a fost seară/ a fost dimineaţă“ –, se arată vioaie iniţial, chiar veselă, instrumentată adecvat, pentru ca, apoi, o lentoare ostenită să-i schimbe ritmul. La facerea lumii, n-au fost uitaţi alcoolicii, cu veselia sincopată şi cu melancolia lor inevitabilă. Melancolia celor care adorm lăcrimând cu capul pe masă. De altfel, adresa la public este parţial amuzantă, dacă n-ar spune şi altceva; „am fi onoraţi să plângeţi cu noi“... Ce urmează este un spectacol imaginar, de ascultat, unde va fi loc şi pentru umor, şi pentru tristeţe, şi pentru reflecţie. A fost seară sau dimineaţă, „dar asta a fost de mult“: lumea alcoolicilor e plină de amintiri, dar fără un viitor. Pe sunet de chitară, atinsă delicat (Ada), aflăm că „din vorbă-n vorbă, le-a trecut viaţa“... Despre

Ada MILEA și Bobo BURLĂCIANU

existenţa lor anonimă, închisă în spaţii sordide, se mai spune: „astfel de oameni, de la început sunt terminaţi". Este, fireşte, o concluzie de împrumut pentru o lume care ar fi de privit în profunzime. Pentru că, iată, evenimentul poate să ne surprindă, să ne înfioare („noaptea, se văd flăcări în dormitor"), dincolo de ceea ce ne-a obişnuit traiul ei anost.

♦ Înregistrarea acelui „concert" de poeme le esenţializează într-un fel şi le intensifică dramatismul conţinut. În imaginarul audiţiei, se conturează „scene de viaţă" cu personaje mai semnificative decât par (ambiguitatea este mereu simţită). Dintre acestea, unele se impun cu detalii de comportament şi au relief de portret. Sunt personaje comunicative, mărturisindu-se cu dorinţele lor ratate. Vorba şi comparaţiile lor îi recomandă indirect – cum e întunericul cerului comparat cu un şantier unde „au încetat toate lucrările". O voce amărâtă de alcoolic îşi spune oful, fără să piardă umorul (rimei!): „dacă aş fi doctor, contabil sau secretar/ aş mai bea un pahar!". Pe altul îl bănuim conţopist îndrăgostit: „ea are ochii ca două încăperi de arhivă" (comparaţie ce-l apropie de un personaj gogolian). Uneori, cuvintele sună ca o reclamă, ca un manifest sau ca un graffiti poetic-muzical: „e foarte frumoasă/ e foarte periculoasă/ cetăţeni, n-o lăsaţi să iasă din casă!". Ritmul poate fi săltăreţ, infantil („sub masă, sub masă/ noi avem o casă"), evocând un joc de copil care, de fapt, transpune starea de mizerie, fără soluţie, a familiei („te spun la mama" primeşte răspunsul „Rahat!", amintind de celebrul „Merde!", replica lui Ubu).

Sunt numiţi şi câţiva amici de cârciumă. Guleratu e poreclit aşa după „gulerul" spumei din numeroasele halbe băute şi e comentat elevat ca „maestru în arta uitării" – la el, „lucrurile nu apucă să se constituie"... Deseori, alcoolicii au ceva copilăros; nu întâmplător, ochii împăienjeniţi văd îngeraşi trecând peste mesele lor. La ceartă, însă, izbucnesc brutal. Cheluţu, în violenţa sa, este fixat caricatural, cu vorbe surprinzătoare de la „eu sunt încarnarea lui Hegel" la „Ţi-am fost ca un frate, măi porcule". După ce este pocnit cu o halbă în cap, Cheluţu se potoleşte pe jos: „sub masă, e bine". La furie, vorba lui Cheluţu necesită un *blanc:* „aici nu se mai aude – ne va explica Bobo – că muzica e prea tare"! O anumită teatralitate, foarte mobil nuanţată, se păstrează în interpretarea vocală. Vocile celor trei relatează clar o situaţie sau aderă la un sentimentalism bine ştiut; alteori, se distanţează ironic. Pentru poemul *Forţa neagră*, ele răsună ca o declaraţie dură, răspicată, în răpăit milităros de tobă, sugerând alt gen de beţie: beţia puterii. Sub presiunea teribilă, obsedantă, a „Forţei", iarba putrezeşte, locuinţa se scufundă, „imaginile se adună în cheaguri de sânge".

♦ În ritmul adoptat, găsim mai des transformată moleşeala alcoolică, dar şi un *lamento* ambiguu („nimeni nu le spune o vorbă bună [...] vai, vai!"), o melancolie ce va trece cadenţat în burlesc. Altădată, cântecul se desprinde în recitativ precis, însoţit de punctări instrumentale. Instrumentele comentează sau parodiază lacrimogen (*Alcoolicii*, *Păpuşica*). Jocul interjecţiilor şi onomatopeelor are rostul său (glu-glu, huşşt – frecvente băutorilor) într-o interpretare muzicală ce ilustrează o lume de aparenţă ludică, tragică în fond.

◆ Des folosite sunt repetările ritmate, uneori cu umor negru: „Te iubesc c-ai murit, domnişoară“, parafrazând, se pare, jurământul de fidelitate până la moarte. Repetările au semnificaţie multiplă, putând indica, desigur, o subliniere insistentă, dar şi persistenţa unei stări iremediabile („îmi vine să plâng“) sau o nesfârşită încântare („e o noapte feerică“), cu o voce ea însăşi vrăjită, ce va părea, evident, ironică prin maniera cântării. Să mai menţionăm acea simbolică situaţie – „casa noastră e neagră când cerul e negru“ – pentru vocea Adei repetând calm şi trist, stăruitor şi ineficient: „Repară, repară acoperişul“...

Repetarea îşi poate schimba tonul şi sensul, de la strigăt victorios la strigăt disperat („totul s-a băut“), dând o dimensiune pantagruelică poftei alcoolice. Într-o viziune de hiperbolă, situaţia este disperată pentru cel care a băut totul: nisipul, pietrele, rugina, cărţile, viermii, pereţii, măduva, pielea, sculptura, cultura – fără îndoială, o situaţie apocaliptică, expusă tragicomic. Pentru alcoolicul dezlănţuit (care nu se mai mulţumeşte să vadă dublu!), visul dinamizează mii de chelneriţe care-l servesc cu mii de cinzeci de votcă...

◆ Lumea alcoolicilor se plasează, dialectic, între hiperbolă şi diminutiv. Diminutivul devine semnul unei dorinţe de apropiere, de sprijin, de bucurie – iluzorie, până la urmă. În stările lor grave sau copilăreşti, alcoolicii sunt consolaţi de „îngeraşii de pahar“. Ceea ce îşi închipuie este, deopotrivă, fermecător şi zguduitor: „îmi vine să plâng că aş putea să înghit un îngeraş de pahar“ care ar cânta „vine, vine primăvara“. Dar, de la „vine, vine primăvara“ pe voci inocente, de copil, se trece la altă vârstă, de luciditate, în gestul disperării: „capul mi se loveşte de pereţi, un - doi“. Este un ludic amar, un haz de necaz.

CD-ul *Alcool* e străbătut de îngeraşi, cereşti ori „de pahar“. Zborul lor nu-i lipsit de accidente – unuia, „pic, pic, îi curge sângele din năsuc“...

◆ Două texte se remarcă prin tragismul lor intens, pătrunzător. *De leagăn* este un dialog tulburător între o mamă şi fiul ei mort. Acesta nu era, totuşi, un copil, ci, mai curând, un flăcău, îngheţat într-o noapte de iarnă, plâns de mama sa, zdrobită de durere. „Acum sunt mort/ Eu nu voi mai dormi“, răspunde el la cântecul de leagăn, răsturnând formula somn–moarte. Moartea este trezie veşnică – pe fondul, de o vitalitate gravă, al vocilor celor trei.

În celălalt text, răposatul priveşte din mormânt forfota lumii părăsite, proiectată deasupra. Sunetul ce-l acompaniază pare venit de la un clovn muzical şi trist. Pe o muzică legănată, monoton sedativă, se vede copil, aşteptând la fereastră până când, uluitor, se iveşte, uzat de ani, „îngeraşul sfrijit, diabetic“ şi milostiv care-l va salva, ridicându-l de o ureche la cer! „Plâng“, parcă se aude cuvântul său, copleşit de vuietul bolţii cereşti. În mormânt, *fondu definitiv*, „întunericul rămâne singur“. (E prea izbutită regia chagalliană a imaginilor ca să mai adăugăm ceva.)

Pentru alt scriitor, I. D. Sârbu, „a bea înseamnă lupta lui Iacob cu îngerii“. În cântecele ascultate, după Ion Mureşan, pe CD-ul *Alcool*, îngeraşii sunt apariţii luminoase, consolatoare, dar deloc combative. „Îngeraşii de pahar“ sunt tocmai buni de pus pe rană.

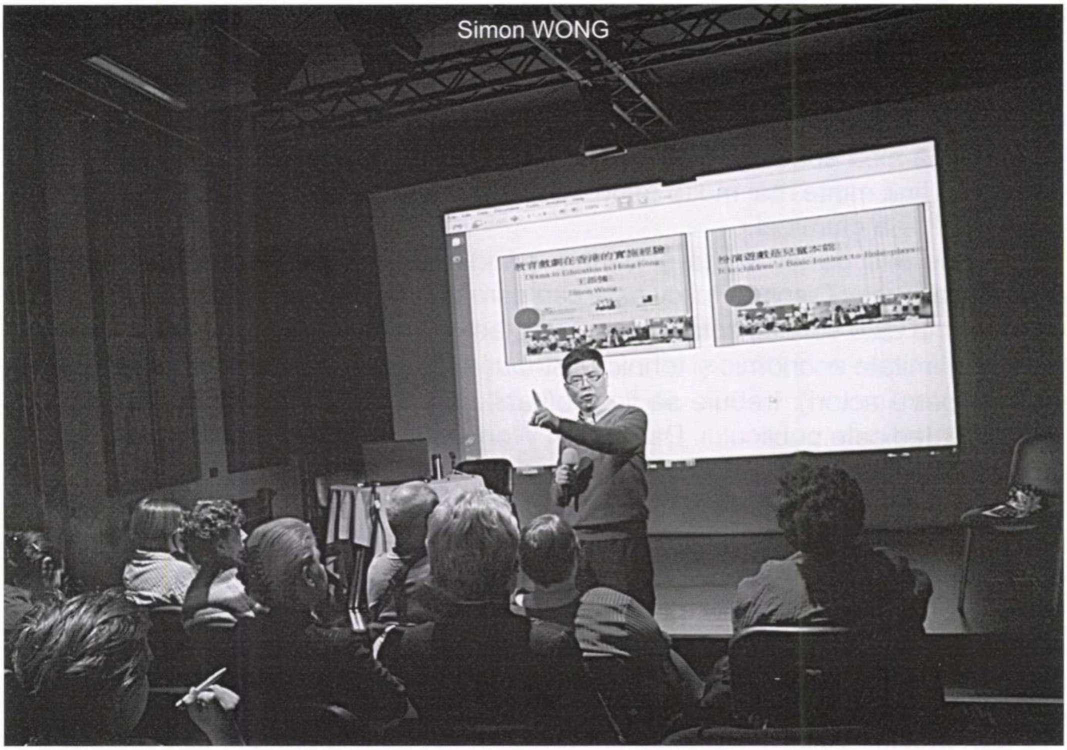
Irina ZLOTEA

Despre cheia unei uşi spre societate

A doua ediţie a seriei de Conferinţe „IDEEA – Inovaţie, Dezvoltare, Educaţie şi Evoluţie prin Artă“ **l-a avut de această dată ca invitat pe unul dintre prietenii apropiaţi ai Teatrului „Ţăndărică“.** Simon Wong, **membru al Comitetului Executiv UNIMA (reprezentant al Chinei) şi preşedintele Comisiei pentru Educaţie, Dezvoltare şi Terapie. Domnul Wong a fost de două ori la Bucureşti, iar acum a venit cu forţe proaspete, pentru a mai avansa cu un pas în împlinirea proiectului său privind educaţia prin teatrul de animaţie. În acest spirit a fost ales şi titlul întâlnirii la care toţi cei interesaţi au fost invitaţi: „Importanţa educaţiei prin teatru“.**

Conferinţa a debutat timid, până ce au ajuns în sală cei câţiva ascultători (actori şi angajaţi ai Teatrului „Ţăndărică“, în mare parte). Apoi, Simon Wong a vorbit în câteva cuvinte despre proiectul său. A menţionat faptul că este directorul Institutului de Educare prin Artă „Ming Ri“ (mai corect, Ming Ri Institute for Arts Education), primul teatru profesionist pentru copii din Hong Kong, care are ca obiectiv, printre altele, familiarizarea profesorilor cu tehnicile specifice acestui tip de teatru. Această iniţiativă este susţinută de argumentul instinctului comun, uman, al jocului de roluri, mai pregnant la copii. Stabilind obiectivele şi scopul acestui institut dedicat teatrului şi educaţiei, proiectul a ajuns la câteva performanţe notabile, care cuprind turnee naţionale în toate oraşele Chinei, numeroase *workshop*-uri itinerante şi un real succes printre cei care doresc să-şi îmbunătăţească modul de predare, schimbând aspiraţia către performanţă cu orice preţ, cu plăcerea de a învăţa. Astfel, în prezent, institutul se preocupă în proporţie de 50% de teatrul pentru copii şi 50% de educaţie.

Fiind atât membru UNIMA (Uniunea Internaţională a Păpuşarilor), cât şi al ASSITEJ (Asociaţia Internaţională a Teatrelor pentru Copii şi Tineret), semnând regia mai multor spectacole din cadrul institutului şi coordonând proiectul educaţiei prin teatrul pentru copii, Simon Wong a considerat că următorul pas spre împlinirea iniţiativei sale ar fi să aducă cât mai multe producţii europene pe scena din Hong Kong. „Le-aş aduce pe toate deodată, dacă aş putea!“ – a declarat, cu entuziasm. Simon Wong consideră schimbul cultural „o metodă potrivită pentru a îmbunătăţi propriile tehnici de lucru, având prilejul de a selecta exact acele idei care corespund necesităţilor viziunii tale“.


Simon WONG

Din experienţa colaborării cu Teatrul „Ţăndărică"[1], Wong a remarcat câteva asemănări şi deosebiri. Asemănarea constă în spiritul în care se desfăşoară repetiţiile. Modul în care Călin Mocanu lucrează cu actorii se sincronizează cu cel pe care îl adoptă Wong însuşi, iar acest fapt se extinde până la alegerea distribuţiei. Aşadar, am putea spune că există o sensibilitate pe care ambele teatre o împărtăşesc, atunci când vine vorba despre creaţie.

Însă diferenţa clară dintre Teatrul „Ţăndărică" şi Teatrul din Hong Kong este modul în care îşi gestionează producţiile: primul este un teatru de repertoriu, cel din urmă este teatru de proiecte[2]. Ideea unei instituţii care să ofere publicului, pe o perioadă îndelungată, un număr mai mare de spectacole îi surâde lui Wong şi speră că va reuşi la un moment dat să realizeze şi acest vis. Totuşi, este conştient că orice schimbare în structura unui sistem necesită timp şi multă muncă. În momentul de faţă, el recomandă *networking*-ul, informarea, schimbul de experienţă şi documentarea. Este convins că, în lumea teatrului, comunicarea între oamenii din acest domeniu este esenţială. Doar aşa se pot clarifica şi verifica idei şi se poate consolida imaginea unei culturi. „Spre exemplu, noi, chinezii – şi sper că nu fac o comparaţie jignitoare, dar acesta este adevărul –, suntem văzuţi ca un fel de *ţigani* ai lumii teatrale. Suntem consideraţi mai slabi din punct de vedere artistic şi mai puţin inteligenţi" – a spus Simon Wong, dând drept exemplu energia de care dă dovadă un actor-păpuşar care lucrează într-un teatru de repertoriu: se întâmplă să aibă spectacole zilnic, dar este de fiecare dată energic şi vesel, deşi trebuie să ţină minte mai multe roluri; „Dacă s-ar afla în situaţia asta, actorii mei ar uita textul!" – a glumit el.

---

[1] La momentul conferinţei, Teatrul „Ţăndărică" a demarat repetiţiile pentru spectacolul *Povestea Maimuţei care vrea să devină om,* în regia lui Simon Wong. Călin Mocanu, directorul Teatrului, apare în acest proiect în calitate de coregizor.

[2] Acesta funcţionează pe principiul spectacolului în „ediţie limitată": o producţie nouă este „consumată" într-un număr fix de reprezentaţii (15–20), într-o perioadă limitată de timp. Când ciclul s-a încheiat, teatrul lansează un alt spectacol, care respectă acelaşi parcurs.

Pe de altă parte, există şi bariera gândirii de la Hong Kong, fostă colonie engleză. Window Display Policy este cea care guvernează domeniul teatral, un fel de „reclama este sufletul comerţului". Spectacolele sunt întotdeauna ambalate frumos, dar limitate economic şi tehnic (distribuţia, de pildă, nu poate să cuprindă mai mult de patru actori); trebuie să fie profitabile sau măcar rezonabile, dar nu sunt niciodată dedicate publicului. Dar Simon Wong este optimist, pentru că şi educaţia prin teatru a fost iniţial o idee, care a devenit ulterior realitate.

„Educaţia este câmpul de bătaie al teatrului pentru copii" – a spus Wong – „şi, odată ce ai câştigat publicul, nu mai poţi fi dat la o parte." A menţionat că ar fi indicat să avem în vedere faptul că, în cazul teatrului pentru copii, cei care trebuie cuceriţi sunt părinţii. Înainte de demararea proiectului, trebuie să stabilim ce îşi doresc ei pentru copiii lor, iar apoi să căutăm cea mai potrivită soluţie. Astfel, încercând să găsească cel mai bun sistem de educare prin teatru, Simon Wong a călătorit în trei spaţii culturale diferite, pentru a înţelege fenomenul.

• În Anglia, „Drama & Education" presupune un joc de roluri, pe care profesorul şi-l asumă cu scopul de a antrena elevii într-un proces de creaţie, care apelează la toate tipurile de inteligenţă. Conform unei convenţii clare, profesorul poate fi oricine, atrăgând clasa într-un joc al ipotezelor şi al posibilităţilor (cum ar fi dacă..., ce ai face dacă..., acum ne imaginăm că suntem... etc.).

• În schimb, grădiniţele din America (şi cu precădere în Canada la Toronto) aplică transferul de responsabilitate: copilul este invitat să fie propriul profesor. Întreaga grupă parcurge toate etapele obţinerii informaţiei, pe care, la final, copiii şi-o însuşesc în mod creativ, printr-un spectacol de teatru.

În ambele cazuri, copiii caută surse, încearcă să găsească soluţii la problemele întâmpinate, sunt încurajaţi să îşi folosească imaginaţia, să aibă idei şi iniţiativă, fiind permanent solicitaţi să folosească resursele de care dispun (raţionale, creative, emoţionale etc.) şi să îşi exprime sentimentele faţă de experienţa trăită.

• Al treilea reper este Taiwan, unde se regăsesc ambele sisteme de educaţie prin teatru, preluate fără a fi adaptate societăţii căreia i se adresează.

Aceste două sisteme l-au preocupat îndelung pe Simon Wong, până când a înţeles că nu America şi nici Anglia au răspunsul la nevoile Chinei. „Un sistem bun îmbină tehnica şi îndemânarea" şi este conceput în sincron cu cerinţele copiilor – membrii viitoarei societăţi –, cât şi cu exigenţelor părinţilor. „Aceasta este cheia care deschide uşa inteligenţelor multiple."

Cu zâmbetul pe buze, Simon Wong a încheiat: „Nu teoriile sunt importante. Ceea ce contează este să găseşti cheia şi uşa potrivite pentru societatea în care trăim. Pe ea trebuie să o convingem că teatrul pentru copii nu doar distrează, ci şi educă."

Ioan BRANCU:

„Teatrul de păpuşi are ca principiu de existenţă păpuşa şi iluzia că ea trăieşte”

Bănăţean molcom, tăcut, calm, Ion – sau Ionuţ, cum îl ştim cu toţii – face parte din prima generaţie de păpuşari „titraţi”, care a avut şansa de a fi angajată la Teatrul „Ţăndărică”. Cu timpul, unii s-au îndreptat spre alte zări mai pline de farmec, dar Ion şi o mare parte din „ceata” lui sunt şi azi pe aceeaşi scenă. Abil, agil, talentat, inteligent, cu un dezvoltat spirit critic, dar mai ales îndrăgostit iremediabil de meseria pe care o practică, Ioan Brancu **a jucat mult şi de toate. Aş aminti doar câteva dintre cele peste 40 de titluri: *Adunarea păsărilor, Bastiene şi Bastienne, Bărbierul din Sevilla, Motanul Încălţat.* A regizat o serie de spectacole, multe primind premii importante: *Faust, Povestea unui cuc de ceas, Visul, Pinocchio, Dănilă Prepeleac, Peştişorul de aur, Croitoraşul cel viteaz, Punguţa cu doi bani, Ulysse, Păcală, Degeţel, Cheleşul, Baronul Münchhausen, Sisif, Uriaşul cel Bun şi Prietenos.* De ani buni este şi conferenţiar la UNATC, autor de lucrări ştiinţifice ce au ca temă teatrul de animaţie şi colaborator în spectacole de televiziune. O personalitate complexă, pe care am redescoperit-o, deşi îl cunosc de atâta amar de ani...**

Raluca Tulbure: *Pentru început, mi-aş dori să te întreb dacă mai crezi în basme... Oare noi, oamenii mari, mai avem timp să credem în poveşti frumoase, cu zâne şi feţi frumoşi? Mai trebuie să credem? Copiii noştri ar trebui să le mai asculte, să le mai vadă?*

Ioan Brancu: Dacă mai cred în basme? Bună întrebare... Da, n-am încetat niciodată să cred. Niciunul dintre noi, oamenii, nu încetează să creadă. Desigur, la un moment dat, copiii nu mai vor să fie (trataţi ca nişte) copii şi începe rebeliunea: se dezic de jucăriile copilăriei, de poveştile asociate cu ea şi pretind să fie trataţi pe picior de egalitate cu adulţii. De fapt, înlocuiesc... Nu, nici măcar nu le înlocuiesc: dau altă valoare basmelor. De acum, fetele încep să-l caute de-adevăratelea pe Făt Frumos, iar băieţii pe Zâna Zânelor, cea care ar fi în stare să renunţe la nemurire pentru a trăi alături de el, de cel ales. Eu cred că basmele nu sunt nici un dar al unor extratereştri binevoitori şi nici o invenţie a vreunui despot luminat, ci o expresie a singurătăţii omului sub imensitatea cerului înstelat. Aş putea spune că basmul este un fel de religie laică. Oamenii mari folosesc adesea expresiile: joacă de copii, copilării, poveşti de adormit copiii; dar înghit pe nemestecate basme, cum ar fi acelea că binele făcut este răsplătit; că nu se poate să nu existe dreptate pe lumea asta; că, dacă tot nu există, atunci există pe altă lume; că, deci, există o altă lume, în care binele făcut e răsplătit; că nu se poate să fim singuri în universul ăsta mare; că cineva, undeva, veghează asupra ta; şi că, orice rău ai face, dacă te căieşti, vei fi iertat. Cele mai de succes filme au la bază structura unui basm. Din când în când, adulţii îşi dau seama că „i-a furat povestea” şi-şi reiterează refuzul. Le e ruşine să admită că încă mai cred. Privesc doar cu nostalgie la copii şi la jocurile copilăriei, cu aerul că privesc la o lume trecută, interzisă. Copilul din noi, însă, nu moare niciodată. El este acela care ne împinge să facem lucruri „nebuneşti", el ne împinge să ne urmăm visurile. „Nu ne oprim din joacă atunci când îmbătrânim; îmbătrânim când ne oprim din joacă" – zicea G. B. Shaw. Copilul acela din noi e, de obicei, dat deoparte fiindcă sunt lucruri mai importante de făcut acum, decât să ne jucăm. Dacă nu eşti atent, copilul (asemenea copiilor noştri, pe care-i creştem cum ne pricepem mai bine) se va însingura, îşi va crea o lume a lui, din care adulţii sunt excluşi, şi nu se va mai uita la noi atunci când îl chemăm.

Ar mai trebui să credem în basme? Ar trebui copiii să le mai vadă/audă/citească? De citit, sigur, ar trebui să le citească, pentru că cititul lasă imaginaţia să zboare şi dezvoltă creativitatea. Apare însă o problemă cu modul în care sunt prelucrate/transfigurate basmele, atât în film, cât şi în teatru. Pe de o parte, această prelucrare/modernizare/actualizare e necesară, pentru ca spectatorul să poată înţelege şi să se poată recunoaşte în universul şi în personajele prezentate. (Omului modern îi pot părea nefireşti regulile de convieţuire din Antichitate sau din Evul Mediu.) Pe de cealaltă parte, însă, modernizarea merge prea departe şi distruge însăşi cloşca cu ouăle de aur: poveştile se termină, invariabil, cu bine, personajele negative sunt „îmblânzite", conflictul cosmic e redus la o ceartă de bucătărie. Iată o dilemă! Nu ştiu cât de mult poate fi actualizată o poveste, fără a-şi pierde forţa evocatoare... Corectitudinea politică e sigur că nu ajută! Dar când îşi pierde forţa? Şi asta depinde de multe lucruri... De talentul dramaturgului, al regizorului, al actorului care interpretează, al creatorului păpuşilor? De toate acestea la un loc şi, în plus, de educaţia spectatorului? Eu n-am găsit răspunsul. Ceea ce am găsit este credinţa că, pentru a-şi atinge scopul, pentru a ajunge la spectator, spectacolul trebuie să emoţioneze. Nu e complicat: e suficient să pui în el ceva adevărat, o părticică din tine, din bucuria ta, din tristeţea ta. Nu e uşor: cei mai mulţi dintre noi trăiesc în virtutea inerţiei.

R.T.: *Cum ar arăta un portret făcut de tine, ajuns la maturitate?*

I.B.: Ah, dă-mi, Doamne, mintea de pe urmă! Când am făcut *Faust* m-am gândit la mine şi mi-am dat seama că mie degeaba mi-ar da „Cineva" şansa să o iau de la început, fiindcă aş face aceleaşi greşeli, din nou şi din nou. O şansă ar fi s-o iei de la început cu mintea de acum, dar atunci n-ar mai fi viaţa ta, ci a unui copil, povestită de un bătrân invidios. Fără mintea de acum, n-ar mai avea haz: eternul paradox al călătoriei în timp... Aş putea spune că sunt un copil bătrân, care caută prin gunoaiele aruncate de alţii comorile de care aceştia au crezut că nu mai au nevoie.

R.T.: *Care sunt primele tale amintiri despre teatrul de păpuşi?*

I.B.: Primele mele amintiri din teatrul de păpuşi... sunt una singură: un val miraculos, incredibil de material, de lumină galbenă, care urca peste paravan şi ajungea la mine, în primul rând al sălii Teatrului de Păpuşi din Timişoara, şi uluirea că nu reuşesc să-l apuc, ca să-l păstrez.

R.T.: *Ţi-ai dorit dintotdeauna să fii actor?*

I.B.: Nu mi-am dorit niciodată să fiu actor; nu credeam că am calităţile necesare. Credeam că actor se poate face numai cel care are talent, şi că a avea talent înseamnă să ai tupeu, să te poţi împrieteni cu oricine, să fii mereu vesel şi exuberant, să fii un cuceritor, să fii bine făcut şi frumos, şi să poţi să te prefaci că trăieşti sentimente inexplicabile; eu nu aveam niciuna dintre aceste calităţi.

R.T.: *Actor, regizor, profesor. Cum au încăput toate aceste personaje într-unul singur? În pielea căruia te simţi mai confortabil?*

I.B.: Adevărul e că nu prea încap! Cel mai adesea mă trezesc că ţin conferinţe sau că predau, în loc să fac regie. Altădată, fac regie în loc să joc, sau joc în loc să predau. Toată lumea se plânge. Mă simt bine când le nimeresc, când nu sunt

În *Motanul încălțat*

nevoit să fac decât ce trebuie să fac: când pot să joc fără să mă gândesc la altceva, când pot să fac doar regia unui spectacol şi când pot să predau fără să demonstrez că „totuşi, se poate" ceea ce vreau eu să obţin.

R.T.: *Când alegi un titlu pentru a-l pune în scenă, la ce te gândeşti în primul rând? La copilul din tine, la copilul din sală, la adultul care vrea să se mai joace?*

I.B.: La copilul din mine. E singurul copil pe care-l cunosc... Dacă pare prea radical, atunci „cel pe care-l cunosc cel mai bine". Dacă mă cunosc destul de bine, în el se vor recunoaşte copiii care s-au lovit de aceleaşi probleme. Dacă mă cunosc destul de bine şi nu mi-e teamă s-o recunosc, se vor recunoaşte în el şi adulţii din sală, dacă nu le e ruşine s-o recunoască.

R.T.: *Atunci când te apuci de un spectacol, care este etapa care îţi place cel mai mult?*

I.B.: Construcţia, lucrul la scenă, miracolele care apar din lucrul cu actorii şi cu păpuşile, acele momente minunate în care ideile se materializează.

R.T.: *Ce calităţi trebuie să aibă un păpuşar, faţă de un actor de teatru dramatic?*

I.B.: Aceleaşi, dar în plus trebuie să ştie să mânuiască păpuşile. A mânui o păpuşă, a-i da viaţă, nu este – aşa cum mai cred unii (prea mulţi, din păcate) – altă meserie decât actoria. Un păpuşar nu e bun, dacă nu e şi un bun actor.

R.T.: *Păpuşi, marionete, actor la vedere, obiecte, animaţie digitală, teatru vizual, teatru dans?*

I.B.: Arta păpuşarului e să dea viaţa unor obiecte neînsufleţite. Dacă acele obiecte sunt suspendate de sfori, sunt mişcate cu mâna goală, sunt mânuite din butoane ori se mişcă în conformitate cu un program stabilit de un programator/ animator, e, în esenţă, acelaşi lucru. Care e diferenţa dintre maşina teleghidată legată cu fire electrice de cutia de comandă, aceea comandată prin unde radio (adică fără fire) şi aceea virtuală, din computer, comandată prin apăsarea unor butoane? „Performanţele" lor sunt diferite, după cum a evoluat şi tehnologia care le-a dat naştere (ele sunt din ce în ce mai „ascultătoare" şi mai complexe), dar ceea ce diferă e doar „interfaţa", ceea ce se interpune între artist şi obiectul prin care se exprimă el. Ceea ce dă viaţă unei păpuşi nu este capacitatea ei de a copia/ mima mişcările umane, ci surprinderea, esenţializarea, stilizarea unui comportament uman care să poată sugera realitatea. Iluzia aceasta a realităţii este un moment miraculos; de obicei nu durează prea mult şi nu rămâne în urmă-i decât amintirea. Cu toate acestea, iluzia realităţii este însăşi esenţa artei păpuşarului. Capacitatea actorului de a surprinde acele comportamente care creează empatie cu spectatorul – asta este arta mânuirii păpuşii. Organul cel mai important al păpuşarului nu este mâna, ci creierul.

R.T.: *Crezi în viitorul teatrului de animaţie?*

I.B.: Da, teatrul are, în faţa filmului – fie el şi generat de computer –, un ascendent uriaş: prezenţa nemijlocită a omului, a actorului, în faţa spectatorului. Poate că în unicitatea spectacolului de teatru, în perisabilitatea lui, stă frumuseţea... Teatrul de păpuşi nu va muri, câtă vreme vor mai exista oameni care să sacrifice câte ceva din viaţa proprie, ca să re-creeze miracolul iluziei că păpuşa e vie, că trăieşte, se bucură şi suferă alături de noi. Ca şi în teatrul cu actori, fără credinţă, fără sacrificiu, nu se poate.

R.T.: *Ce le spui studenţilor tăi despre această meserie, ce învăţăminte le insufli?*

I.B.: Le spun mereu, zi de zi, an de an, că limita de jos de la care abia putem începe să vorbim despre păpuşărie este iluzia că păpuşa trăieşte. Până acolo putem vorbi despre alte etape – despre artizanat, despre distracţie, despre industria de divertisment, despre terapie cu păpuşi, despre educaţie cu păpuşi, despre alte lucruri importante –, dar a anima o păpuşă înseamnă a-i da viaţă, a-i da un suflet, iar sufletul acela e al tău. Nu e doar o vorbă mare: nu ai altul, n-ai de ales.

R.T.: *Într-un* Top 5, *care ar fi spectacolele pe care le consideri nişte reuşite?*

I.B.: Primul ar fi *Adunarea Păsărilor*, nu l-am prea „văzut", fiindcă am jucat în el. Apoi ar mai fi *Woza Albert* al lui Peter Brook, *Cenuşăreasa* lui Silviu Purcărete, spectacolele lui Philippe Genty (am văzut vreo trei). Dintre spectacolele mele, poate că ar merita menţionate (alegere strict personală) *Povestea unui cuc de ceas, Ulisse, Păcală, Faust, Lungul drum către Santa Cruz*...

R.T.: *E greu sau e uşor să lucrezi pentru copii?*

I.B.: E atât de greu, pe cât de bine îţi propui să iasă. Un spectacol după reţetă nu e aşa greu de făcut: o poveste cunoscută, o muzică drăguţă, veselă, multe cântecele, momente de „interactivitate", în care antrenăm copiii (adică îi punem să bată din palme în ritmul muzicii)... Pe scurt, o ilustrare a poveştii, fără probleme, fără profunzimi, fără cuvinte necunoscute. Ce înseamnă un spectacol pentru copii, bun? Stanislavski spunea că un spectacol pentru copii trebuie să fie ca un spectacol pentru adulţi, dar **mai** bun. Noi, în România, avem o problemă: nu ştim sigur pentru cine facem spectacole... Pentru copii, pentru educatorii/profesorii lor, pentru părinţi, pentru critică? Suntem cam în aceeaşi situaţie în care se găseşte sistemul de educaţie. Noi, în teatrele de păpuşi, trebuie să-i educăm pe copii sau să-i distrăm? Trebuie, oare, să-i învăţăm câte ceva pe copii? Ce? Şi pentru ce fel de societate îi pregătim?

R.T.: *Ce fel de actor eşti, în relaţia cu regizorul?*

I.B.: Încerc să fiu disciplinat, să joc ceea ce am de jucat, cât mai bine pot... Se pare însă că nu pot întotdeauna să mă limitez la asta. M-am surprins, chiar eu însumi, gândind în termeni de regie în vreme ce jucam, în loc să-mi văd de treabă.

R.T.: *Când eşti regizor, care este relaţia ta cu actorul?*

I.B.: Când sunt de cealaltă parte a scenei, încerc să mă limitez la a explica actorilor ce au de făcut. Nici asta nu-mi prea iese: o imagine romantică a regizorului e aceea în care el doar povesteşte ce vrea şi actorii deja joacă. Ca un gentleman, care poate descrie o femeie fără a folosi mâinile... Câteodată simt nevoia să iau eu păpuşa şi să arăt ceea ce vreau să obţin de la ea. Pe scurt, sunt varză: când regizez mă joc şi când joc mă gândesc la prostii.

R.T.: *Ai avut idoli sau modele?*

I.B.: Victor Cârcu a fost primul meu model. Filolog. Alături de Andrei Ujică, a scris versurile albumului *Cantafabule* al trupei „Phoenix". Adică era deja o legendă. Eu l-am „prins" la Teatrul de Păpuşi din Timişoara, ca regizor. Primul spectacol în care am fost distribuit, într-un rol principal, a fost regizat de el; aşa că e, poate, explicabil faptul că l-am considerat un model. Nu i-am spus-o, dar cred că nu mai era nevoie. Apoi, l-am întâlnit pe Cristian Pepino. La început, l-am admirat fără să-mi imaginez că aş putea vreodată... Pe urmă am încercat să merg pe urmele lui. N-am reuşit! Într-un târziu, mi-am dat seama că nu pot merge pe urmele nimănui – nici măcar pe ale mele! – şi mi-a trecut. O, admir mulţi artişti, dar nu-i mai invidiez.

R.T.: *Dacă ar fi să mulţumeşti cuiva, către cine s-ar îndrepta mulţumirile tale?*

I.B.: Ar trebui să le mulţumesc profesorilor care au văzut în mine ceea ce eu nici nu ştiam că am. Poate că acesta ar fi unul dintre motivele pentru care mă simt dator să fac acelaşi lucru pentru alţi copii. Am o bănuială cum că, în unele cazuri, n-au văzut în mine decât un copil amărât şi au vrut să-l încurajeze. Şi-a mers!

R.T.: *Care crezi că sunt atuurile pentru un spectacol de succes?*

I.B.: După mine, un spectacol de păpuşi are succes dacă elementul lui central este păpuşa, arta mânuirii ei. Dar ce înseamnă „succes"? Ei, aici e o problemă...

Ce mai înseamnă succes în ziua de azi? Succesul cu orice preţ a dus ziarele la dispariţie. Nu mai conta decât numărul de exemplare vândute. În prezent, acelaşi fenomen se întâmplă în televiziuni (în cele româneşti, cel puţin). Transformarea punctelor de audienţă în criteriu absolut de calitate le-a adus aici. N-am să mă apuc să fac nici management şi nici politică repertorială; spectacolele teatrului trebuie să fie atractive şi numărul de spectatori care le văd e important. Cel puţin la fel de important, însă, e să nu foloseşti păpuşa în moduri improprii, ca să faci un spectacol „mai comercial", să nu joci în condiţii care degradează spectacolul şi pun păpuşa în situaţii ingrate. Teatrul de păpuşi nu este un teatru al unei vârste şi nici o vârstă a teatrului, ci un gen de teatru autonom, al cărui principiu de existenţă este păpuşa şi iluzia că ea trăieşte. Dacă abdicăm de la aceste principii, dacă importanţa păpuşii în spectacolul de păpuşi continuă să se diminueze, vom asista la dispariţia teatrelor de păpuşi ca instituţii.

R.T.: *E nevoie de talent, de şansă sau de ce e nevoie, în a fi artist mânuitor?*

I.B.: Dacă ai talent, îţi poţi crea propria şansă, şi asta pentru că în domeniul acesta nu sunt prea mulţi purtători de talent. Talentul poate fi înlocuit cu muncă serioasă; dar de ce te-ai apuca de atâta muncă, dacă n-ai talent? Poate din pasiune...

R.T.: *Dacă ai avea posibilitatea de a lua viaţa de la capăt, ai face altceva sau tot teatru?*

I.B.: Nu sunt sigur. Am ajuns păpuşar, fiindcă asta mi-a ieşit cel mai bine din câte am făcut. Dar n-am făcut prea multe. Poate că mi-ar fi plăcut să fiu pompier. Şofer de tir. Medic. Judecător. Cred că orice aş fi ajuns, aş fi vrut să fac bine ceea ce fac.

R.T.: *Se poate trăi din păpuşărie, în ziua de azi?*

I.B.: Da şi nu. În teatrele subvenţionate de Stat, primării sau consilii judeţene, nu se poate trăi din salariu. Se poate supravieţui, la limită. În trupele particulare se câştigă mai bine, dar nu cu mult. Nu cunosc vreun păpuşar român care să se fi îmbogăţit din păpuşărie. Cunosc câţiva păpuşari din ţări străine care duc un trai îndestulat numai din păpuşărie, dar sunt foarte buni. În concluzie, cred că poţi trăi din păpuşărie, dacă eşti foarte bun, dacă munceşti destul şi dacă-ţi găseşti locul. Căci pe la noi lumea e săracă, iar bogăţia e încă prea proaspătă şi n-are ştaif, şi nici responsabilitate.

R.T.: *Ce crezi că îi trebuie teatrului de păpuşi ca să nu mai fie considerat „teatrul mic"?*

I.B.: În primul rând, trebuie să nu mai fie mic. La noi, teatrul de păpuşi e considerat mic pentru că se comportă prea adesea ca un teatru mic. De cele mai multe ori, teatrele de păpuşi se mulţumesc cu soarta de „teatru pentru copii". Când se revoltă şi vor să iasă din această ipostază, se comportă ca un copil care se îmbracă în hainele tatălui şi pretinde să fie tratat ca un om mare. Respectul se câştigă, se impune, nu se pretinde. Sigur că avem de recuperat o epocă în care teatrul de păpuşi era considerat un instrument de propagandă pentru crearea omului nou, comunist, şi o alta, ulterioară, în care acelaşi teatru a fost – şi încă este privit – ca o simplă formă de divertisment pentru copii. Sigur că înaltele feţe care hotărăsc destinele ţării consideră cultura şi educaţia un lux, pe care nu ni-l putem permite; şi, mai mult decât atât, salariul unui păpuşar e mult mai mic decât cel al unui actor (cu aceeaşi pregătire universitară). Iar asta face ca meseria de păpuşar să fie neatractivă, căci nu poţi plăti facturile cotidiene dintr-un asemenea salariu. Cu toate acestea, teatrul de păpuşi e mic, pentru că n-a reuşit să biruiască toate aceste adversităţi. Când şi când, pe ici, pe colo, oameni miraculoşi reuşesc să străpungă blocada şi să dovedească maturitatea teatrului de păpuşi, care, ca formă de artă, e la fel de vechi ca actoria. Nu e suficient! Câtă vreme oamenii încă îţi mai pocesc numele, înseamnă

În *Uriaşul cel bun şi prietenos*

că nu eşti destul de cunoscut, n-ai muncit destul. Pur şi simplu, e nevoie de mai multe spectacole serioase, mature, de păpuşărie. Matur, în păpuşărie, ar însemna să-i recunoşti păpuşii capacitatea de a juca teatru, să-i recunoşti statutul de actor egal cu omul, pe scenă. Adică să ai încredere în ea, s-o iubeşti, să-i dai lucruri importante de făcut, de jucat. Se spune câteodată că, de la o vârstă, copiii nu mai vor să vadă spectacole cu păpuşi, ci cu actori, cu costume. Nu spectacole cu păpuşi refuză copiii, ci spectacole proaste cu păpuşi. Un spectacol cu păpuşi prost este unul în care păpuşa nu este folosită la întreaga ei capacitate de expresie. E ca şi cum ai face o ciorbă de fasole fără fasole şi ai spune: „Copiii mei nu mănâncă ciorbă de fasole, fiindcă nu le place fasolea." Păpuşa, în accepţiunea ei teatrală, este păpuşă doar din momentul în care este animată, în care „joacă" teatru. Dacă se rezumă la funcţia de simbol sau de metaforă, sau de „steag" purtat de colo-colo, nu e suficient pentru ca ea să capteze atenţia şi s-o păstreze. Un spectacol de teatru (indiferent dacă e cu păpuşi sau cu actori vii) e prost dacă personajele pretind că se bucură ori suferă, dar se vede de la o poştă că nu le pasă de ce li se întâmplă;sau când actorii (fie ei oameni sau păpuşi) trec prin poveste ca raţa prin apă şi vulturul prin văzduh, fără să se ude, fără să lase vreo urmă. Copilul nu ştie teoriile astea şi nu-i pasă, nici de ele şi nici de empatie, dar simte foarte bine – mai bine decât ne imaginăm noi – dacă cei care i se adresează sunt sincer interesaţi de ceea ce gândeşte şi simte el, sau doar mimează interesul. Fie ei actori, părinţi, bunici sau profesori. Dacă ne gândim un pic, majoritatea dintre noi vorbim despre copii cu termeni ca: micuţii, prichindeii, copilaşii. Care obsesie a diminutivării denotă o lipsă de respect faţă de copii. Respect?! Faţă de copii?!! Da, eu cred ca da! Pentru noi, adulţii, jocul cu copiii (sau pentru copii) e o „copilărie", dar pentru copil jocul e o treabă cât se poate de serioasă. A te juca „serios" înseamnă a respecta regulile jocului, iar în teatru, a respecta regulile jocului înseamnă să nu spui niciodată „las' că merge şi-aşa", „nu-i decât un spectacol pentru copii", „oricum, copiii nu înţeleg". Poate că nu înţeleg întotdeauna, dar, cu siguranţă, simt când sunt priviţi de sus, când sunt înşelaţi şi desconsideraţi. Şi asta e ceea ce resping ei. Ca să devină „mare", teatrul de păpuşi nu trebuie să se prefacă mai mare decât e, ci să fie mai bun.

R.T.: *Care ar fi definiţia ta dată teatrului?*

I.B.: Sunt prea mic ca să dau eu o definiţie a teatrului. Am adoptat-o pe a lui Brook: un om traversează o piaţă şi un altul se uită la el. Asta e deja teatru.

R.T.: *Ai regrete?*

I.B.: Da. Am pierdut prea mult timp cu lucruri lipsite de importanţă.

R.T.: *Ce este mai important pentru tine, cum te judecă un critic sau cum te receptează copii?*

I.B.: Păiiii... Sigur că publicul e cel mai important, dar şi criticul e spectator. Dacă-l jigneşti, nu-l doare? Dacă-i faci plăcere, nu se bucură, la fel ca publicul? Criticul este un spectator avizat: el înţelege motivaţiile alegerilor pe care le-ai făcut şi-ţi decelează intenţiile cu precizie profesională. Un critic bun îţi înţelege spectacolul mai bine ca tine, fiindcă e antrenat să facă asta. Treaba mea, însă, e să joc pentru public, indiferent din cine ar fi alcătuit. Oricum, nu poţi să joci mai bine când ştii că e critica în sală; să joci „mai bine" înseamnă, de fapt, să joci mai prost. N-am emoţii în legătură cu ce o să spună critica, ci mă îngrijorez dacă spectacolul merge bine sau nu.

R.T.: *Dacă ai putea să faci o magie, care ar fi aceea?*

I.B.: Probabil că aş face eterna greşeală şi aş lua-o de la început, cu speranţa nebunească de a o scoate la capăt mai bine. Sunt probabil un om pentru care speranţa moare ultima.

A consemnat **Raluca TULBURE**

BEREKMERI Katalin (Katus):

„Ca actor, important este ce şi cum spui, ce şi cum faci ca să aibă valoare"

A fost foarte greu să stabilim o întâlnire pentru a avea această discuţie, fiindcă Berekméri Katus **(Katalin pe afiş) e mereu în repetiţii, mereu pe scenă (este actriţă a Companiei „Tompa Miklos", trupa de limbă maghiară a Teatrului Naţional din Târgu Mureş), iar dacă nu e pe scenă e la radio, şi atunci când nu e la radio e la Universitatea de Arte, împreună cu studenţii. Într-o perioadă foarte aglomerată, aşadar, într-un oraş nu foarte mare, unde teatrele sunt concentrate în perimetrul central şi unde întâlnirile întâmplătoare sunt frecvente, dar e foarte greu să îţi găseşti o oră şi jumătate pentru a sta de vorbă pe îndelete, am reuşit până la urmă să găsim momentul potrivit – la ora prânzului, într-o zi senină, care prevestea un sfârşit de săptămână primăvăratic, dar care urma şi emoţiilor, şi oboselii unei noi premiere, tocmai ieşite la rampă. Asta, însă, înseamnă relaxare faţă de cum arătau lucrurile într-un trecut nu foarte îndepărtat...**

Berekméri Katalin: În prezent, joc mai puţin decât jucam acum patru ani, de exemplu, dar aşa e normal. Eu predau şi la facultate, la Actorie, alături de Harsányi Zsolt; studenţii mei sunt în anul III; ei sunt prima promoţie cu care am lucrat din anul I şi până acum. Le-am zis studenţilor că poate acum învăţ mai mult de la ei decât ei de la mine! Învăţăm împreună, ne mai şi jucăm, iar asta te pune în priză, te provoacă să gândeşti total altfel despre teatru decât înainte. Am un alt punct de vedere decât atunci când sunt pe scenă şi privesc înspre sală, pentru că acum mă situez undeva între regizor şi actor, deşi nu regizez nimic – sau *încerc* să nu regizez nimic –, dar văd cum evoluează totul. Erau reguli despre care timp de cincisprezece ani am crezut că sunt nişte axiome în teatru, dar predând la facultate

În spectacolul *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare, regia Sorin Militaru

mi-am dat seama că nu e aşa, că se poate pune semnul întrebării oricând şi la orice. Exact asta învăţ de la studenţii mei, tot timpul.

Mircea Sorin Rusu: *Relaxarea pe care o afişează Katus în relaţiile cu cei din jur sau, în mod concret, în timpul acestei discuţii, unde reportofonul stă pe masă – încadrat de un pachet de ţigări, o sticlă de suc şi o ceaşcă de cafea –, se traduce pe scenă într-o dezinvoltură în spatele căreia au loc căutări, construcţii şi reconstrucţii, de fiecare dată motivate de o dorinţă simplă şi onestă de a da o formă clară fiecărui rol în parte.*

B. K.: La început de tot visezi la premii, la confirmări, dar la un moment dat îţi dai seama că nu o să primeşti nimic şi lucrezi ca nebunul, iar in felul ăsta realizezi că nici nu mai contează, de fapt. Îţi dai seama că importantă e doar relaţia cu meseria pe care o faci, felul tău de a gândi despre teatru, despre munca de actor, despre munca în echipă.

M.S.R.: *Pe parcursul anilor petrecuţi în teatru au avut loc şi întâlniri importante, care ţi-au marcat într-un fel sau altul cariera. Esenţială a fost, aşadar, întâlnirea cu actorul şi regizorul Harsányi Zsolt („Harsi" pentru prieteni).*

B. K.: Harsi mi-a dat primul meu rol principal, în *Femeia din trecut* de Schimmelpfennig. Eu ziceam întotdeauna că nu sunt genul de actriţă care duce roluri principale, că eu nu pot... Eram foarte mulţumită cu rolurile secundare, iar lui i-am zis să nu îmi facă asta, pentru că nu vreau să fiu tocmai eu aceea care îi sabotează spectacolul... E foarte important dacă un regizor, un coleg, are încredere în tine: în anumite situaţii, ajutorul de acest fel e foarte mare. Iar pe astea eu nu prea le uit.

M.S.R.: *Aici urmează un moment de emoţie palpabilă, care umple aerul, şi care se transformă după câteva momente în vivacitatea ce o caracterizează pe Katus de obicei. Pentru că şirul întâlnirilor continuă. Fiecare dintre ele a avut câte ceva special, fiecare a adus propria provocare, propria estetică – de la teatrul aşa-numit clasic, la cel postdramatic, de la teatrul documentar la* devised theatre *şi încă multe altele. Ne oprim la colaborările cu Gianina Cărbunariu, Bogdan*

În spectacolul *Moartea lui Tarelkin* de A.V. Suhovo-Kobîlin, regia Tufan Imamutdinov

Georgescu şi Radu Afrim: cea dintâi la Studio „Yorick" din Târgu Mureş, în spectacolul 20/20, *iar celelalte două la Teatrul Naţional, dar la fiecare dintre cele două trupe:* Punct triplu *la Trupa „Liviu Rebreanu" (cu Bogdan Georgescu) şi* Az ördög próbája (Castingul dracului) la Trupa „Tompa Miklos" (cu Radu Afrim).

B. K.: La Afrim a fost foarte frumos totul, de la text la situaţii. Am construit pe o idee a lui, de la zero, fără text. A fost o perioadă foarte grea, dar foarte frumoasă; şi chiar îmi plac regizorii care te pun la treabă. Afrim îţi dă foarte mult, dar nici nu te iartă. El a făcut şi titrarea în limba română, a lucrat mult cu vorbele, şi-a pus ştampila pe fiecare replică. Se pricepe la text şi are un dar pe care nu l-am văzut la nimeni: nu prea cunoaşte limba maghiară, dar îşi dă seama când zici ceva şi nu zici bine. Nu ştiu de unde are asta: probabil din muzica limbii… Mie tare îmi place să lucrez aşa, întotdeauna: încerc să gândesc împreună cu regizorul. Eu nu sunt genul de actriţă care funcţionează după instrucţiuni, ci vreau să îl înţeleg pe regizor, să ştiu ce crede el, să văd că pot merge cu el. Iar asta e frumos la Afrim, că acolo aşa facem.

La Gianina Cărbunariu am intrat şi noi, actorii, în partea cu documentarea. Ne-am dus la Hodac şi la Ibăneşti, la interviuri, şi am făcut improvizaţii pe nişte teme date; şi am mai avut şi poveşti de la noi din familie, poveşti ale noastre. Aveam monologuri făcute din interviuri şi improvizaţii, monoloage scrise de ea.

La Bogdan Georgescu a fost aproape la fel ca în cazul oricărui text: el a venit cu textul gata scris; documentarea o făcuse el, dar ne-a povestit şi nouă. Eu mi-am pus problema responsabilităţii: cum să o formez pe *Gyöngyvér*. Pentru că, în calitate de actor, mergi înspre slăbiciunea personajului; asta trebuie arătat întotdeauna undeva: că suntem cu toţii oameni. Acolo am încercat să construiesc ceva şi mi-am dat seama că sunt responsabilă de felul în care compun personajul. Mi-am pus aceste întrebări pornind de la partea de documentar a spectacolului şi m-am gândit că… dacă la un moment dat ea o sa vină la spectacol? Ce se întâmplă, ce o să spună? Eu nu m-am întâlnit niciodată cu ea: ştiu ce ştiu doar din ce mi-a povestit

În *Platonov* de Cehov, regia Harsányi Zsolt

Bogdan. Ne-am gândit împreună cum trebuie făcut; m-am bazat pe ce mi-a povestit el, iar el m-a lăsat să o construiesc eu pe Gyöngyvér, mi-a dat libertatea necesară. Pentru că, uite, e vorba de nişte libertăţi pe care ţi le dă şi teatrul documentar: noi, la rândul nostru, spunem că într-un fel e ficţiune, dar totul pleacă de la ceva documentat, în urmă. Aşa ziceam şi la Gianina: e documentar, e documentar, dar de fapt... în final e mai mult ficţiune.

În felul acesta de teatru eşti mult mai implicat: trebuie să fii extrem de prezent acolo, dar într-un fel anume. La Bogdan Georgescu, la Gianina Cărbunariu şi la Radu Afrim am construit direct din mine. Totul trebuie dat pe moment. Te raportezi la fiecare tip de spaţiu într-un anume fel. Sunt nişte diferenţe care se simt, mai ales atunci când ai mai multă experienţă de scenă. Eu nu îmi fac probleme legate de spaţiu, niciodată. Din punctul de vedere al actorului, lucrurile se reduc la nişte reguli care trebuie să îţi fie foarte clare: ce şi cum spui, ce şi cum faci, ca să aibă valoare.

Atât de bine a fost la Bogdan! Eram în aceeaşi clădire şi parcă lucram într-un alt oraş! E o altă chestie: altfel te susţin colegii, altfel îţi ţin pumnii... Foarte bine a fost! Şi ar fi bine să mai lucrăm împreună. Mi-am dat seama că bariera de limbă există oricum: mie, ani în şir mi-a fost frică să vorbesc româneşte, dar la un moment am realizat că încerc să zic în limba română o propoziţie, iar românul mă înţelege fix din start, până nu apuc să zic foarte mult... Asta mi se întâmplă de foarte multe ori şi e un lucru pe care tot de la teatru l-am primit în dar: înainte nu prea aveam cu cine să vorbesc româneşte, dar în teatru am întâlnit nişte oameni cu care trebuia să o fac, Cristina Toma şi Ciprian Cobzariu de la Iaşi m-au învăţat să comunic mai bine în limba română; foarte mult am primit de la ei: au fost primii cu care am comunicat mai pe larg aşa.

Şi mai poţi folosi teatrul ca să te tratezi, să te vindeci, prin rolurile pe care le faci, prin relaţiile pe care le ai în scenă. Eu de multe ori am scăpat de multe probleme aşa. Ce meserie faină, foarte faină, e!

M.S.R.: *Când vine vorba de preferinţe, oricărui om îi vine destul de greu să vorbească despre ele, să dea o listă definitivă, mai ales că fiecare poate lăsa oricând ceva pe dinafară, iar apoi o grămadă de oameni te judecă după lista ta de lucruri favorite. Şi cu toate astea...*

B. K.: Am şi eu preferinţele mele, normal... Acum tocmai am terminat lucrul cu Afrim şi sunt picată pe spate după forma asta de a face teatru. Mă influenţează cu cine lucrez, contează întâlnirile, cele importante. Eu nu îmi aleg proiectele; le pot refuza, dacă nu îmi convin, dar nu vreau să fac lucrul acesta. Chiar şi lucrurile neplăcute sunt parte a meseriei noastre, sunt meciuri cu mine însămi, pe care trebuie să le câştig. E un efort care trebuie făcut, că şi asta mă motivează să mă pun pe treabă aşa cum trebuie. Eu sunt actriţă şi vreau să îmi fac meseria. Tot ce îmi doresc e un repertoriu tare, nişte regizori care să ne pună la treabă, că în rest lumea se linişteşte... Foarte puţini sunt cei care vin cu spectacolul gata făcut şi tu trebuie doar să îl execuţi; eu, de fapt cred că nici nu am lucrat cu astfel de regizori. Dar dacă ceva nu funcţionează regizoral aşa cum trebuie, atunci – ca actor – nu ai de ales. Trebuie să fii bine pus în situaţie. Ne întâlnim cu foarte puţini regizori care îţi dau, care se gândesc să te ajute să progresezi ca actor, să înaintezi pe drumul tău, nu doar să funcţionezi ca un instrument cu care regizorul face un spectacol, şi gata. Sunt regizori care îţi dau mai multă libertate, alţii mai puţină, dar nici nu te blochează nimeni până la urmă.

M.S.R.: *Şi, ca o concluzie la un dialog precipitat – fiindcă următoarea oprire a lui Katus era la radio, aşa încât nu aveam loc de tras de timp, chiar dacă o făceam cu folos:*

B. K.: Totul se schimbă, iar schimbarea se vede. Eu am intrat în teatrul acesta acum zece ani şi am constatat că astăzi lucrurile stau altfel. În fiecare zi se face câte un pas – milimetric, dar se face; iar milimetrul ăsta înseamnă schimbare.

A consemnat **Mircea Sorin RUSU**

SPECTACOLE

Adrian MIHALACHE

Disperarea lui Prospero

Prospero este disperat nu pentru că pământul îi fuge de sub picioare, ci pentru că timpul nu mai are răbdare. Fata s-a făcut mare şi, dacă el nu întreprinde ceva urgent, va ajunge, fără îndoială, partenera lui *Caliban*. Spiriduşii, subalternii lui, murmură, dorind să se elibereze; *Ariel* însuşi este nerăbdător şi sfidător. Toată magia de care încă mai dispune este pusă la treabă, pentru a transforma insula într-o magnifică instalaţie multimedia. Chiar şi ura faţă de inamicii uzurpatori este uitată. Ce nu face un tată ca să-şi mărite o fată! Dar Prospero mai are un motiv de disperare: şi-a atins limitele cunoaşterii, deci ale puterii, şi simte că de aici încolo nu va mai putea evolua.

Alexander Morfov, în spectacolul de la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale“ din Bucureşti, a avut inspiraţia de a-i da lui Prospero trăsăturile lui Einstein, iar Ion Caramitru a dezvoltat cu rafinament această propunere, oferindu-ne o imagine insolită, bogată în nuanţe şi perfect credibilă a personajului. La sfârşitul vieţii, Einstein era, şi el, cuprins de disperare. De copii se îndepărtase, dar faptul că unul dintre ei era închis într-un azil psihiatric nu putea să nu-l doară. Ajunsese să-şi cunoască limitele: eşuase în edificarea marii teorii unificatoare a universului, iar

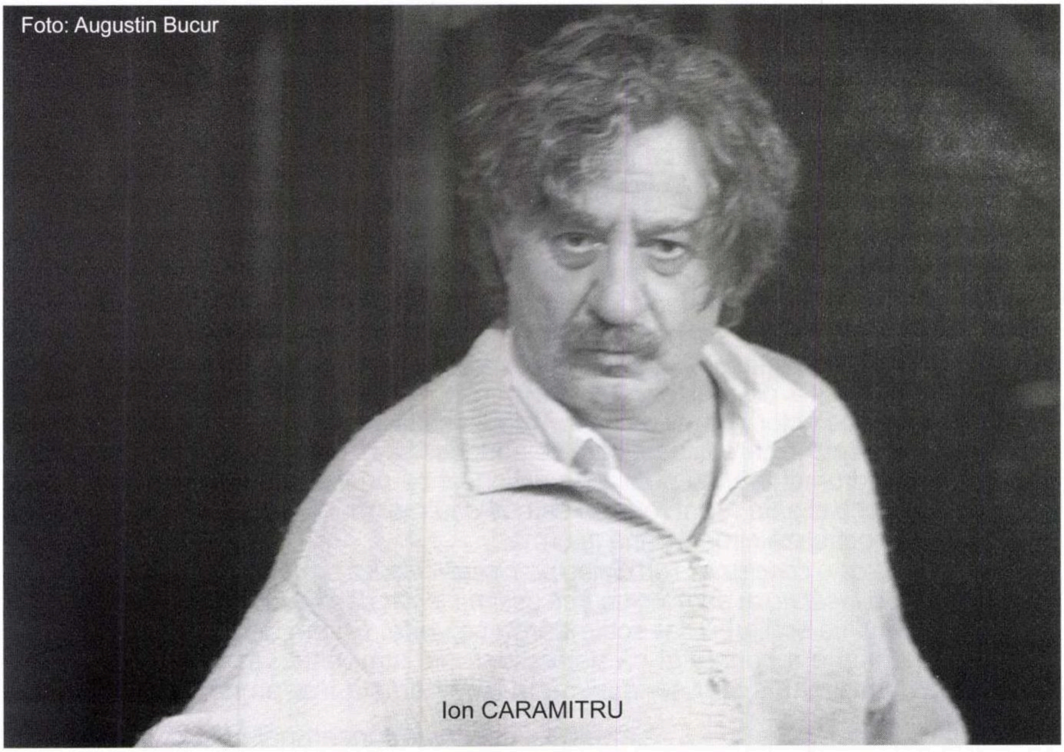


Foto: Augustin Bucur

Ion CARAMITRU

foştii săi discipoli îndreptaseră fizica pe calea cuanticii, în care el nu credea. Îi recomandase preşedintelui Roosevelt să dezvolte proiectul bombei atomice, dar efectele acesteia au fost mult mai grave decât furtuna declanşată de Prospero. Ar fi putut să spună – cum o face personajul în monologul final – că „sfârşeşte în disperare“ (*and my ending is despair*) şi că „orice al treilea gând îi este îndreptat către mormânt“ (*every third thought shall be my grave*). Ion Caramitru apare în rol ca un om obosit, dezabuzat, dar capabil încă de acţiune, cu dese accese de autoritate. Are ceva din profesorul din *Cui i-e frică de Virginia Woolf*, care vede în propria sa dramă familială un simbol al decăderii Occidentului. Atinge un moment poetic perfect în celebra reflecţie cum că „suntem plămădiţi din materia viselor, iar mica noastră viaţă este înconjurată de somn“ (*we are such stuff as dreams are made of/ And our little life is rounded with a sleep*). Din păcate, tăierile abuzive şi stupide întreprinse de regizor ne împiedică să ne bucurăm de monologul final al lui Prospero. Este sacrificată intervenţia importantă a căpitanului în timpul furtunii, ca şi exclamaţia *Mirandei*, când ea descoperă că dincolo de insulă se mai află ceva: „O, mândră lume nouă!“ (*Brave new world!*), o replică esenţială, care a devenit titlul unui celebru roman de anticipaţie.

Alexander Morfov are mult talent în privinţa inovaţiilor de detaliu, dar nu are o viziune nouă şi interesantă asupra piesei, exceptând concepţia personajului Prospero (dacă nu cumva aceasta i se datorează mai mult lui Ion Caramitru). Pentru regizor, ***Furtuna*** lui Shakespeare nu este decât un pretext pentru a construi gaguri (să le spunem *lazzi*), folosind limbajul nonverbal. Aproape toate sunt foarte reuşite, luate separat, dar rezultatul asamblării lor este mediocru. Atacul băştinaşilor care propun naufragiaţilor să fumeze „iarbă“ este simpatic. Are mult haz felul în

Foto: Augustin Bucur

Mihai CĂLIN

care Ferdinand şi Miranda sunt manipulaţi ca nişte păpuşi, de către spiriduşi. La fel, scena în care Miranda îl copleşeşte pe Sebastian cu sărutări, până când aceasta aproape că se sufocă. Căderile simulate de pe proscenіu, rătăcirile unui matelot prin toate cotloanele teatrului sunt, de asemenea, amuzante. Echipa de spiriduşi, ca şi cea de marinari, acţionează în armonie şi cu riguroasă unitate. Efectele sonore provocate de atingerea parâmelor sau a lemnelor atârnate sunt perfect sincronizate.

Sunt şi invenţii de detaliu care mi s-au părut de prost gust. Comentarii de felul „o, se fumează în teatru!“ sau „aşa mi-a spus regizorul să fac!“ sunt complet deplasate. Regizorul a mărit numărul matelоţilor şi i-a împărţit în tabăra Neapole şi tabăra Milan, care se înfruntă ca două galerii de echipe de fotbal. Este o excrescenţă care, deşi are haz, gonflează prea mult scena, în economia spectacolului. De asemenea, din cauza numărului mare al participanţilor, încercarea de răsturnare a lui Prospero nu mai este un simplu complot, ci de-a dreptul o revoluţie.

Tot regizorului i se datorează ilustraţia muzicală. Cât timp se recurge la improvizaţie şi la instrumente neconvenţionale, aceasta este interesantă; de exemplu, atunci când partiturile sunt mototolite sau frecate de podea, pentru efecte sonore, sau când „echipa de zgomote“ se pune pe treabă pentru a-i zăpăci pe naufragiaţi. Altfel, muzica înregistrată, aleasă de regizor, este banală. Astfel, furtuna se desfăşoară pe inevitabila *Carmina Burana* a lui Carl Orff. Regretatul Alexandru Tocilescu n-ar fi făcut aşa ceva, pentru că ştia să evite kitsch-ul.

Decorul lui Nikola Toromanov, în stil elisabetan, este frumos şi funcţional, cu două excepţii: un năvod inutil este agăţat de catarg, blocând, pentru un sector al sălii, vederea a ceea ce se petrece la balcon; o corăbioară de jucărie, purtată de valuri simulate din pânze, aminteşte prea mult de soluţia lui Peter Brook. Costumele

Idris CLATE și
Crina SEMCIUC

Foto: Augustin Bucur

Andradei Chiriac sunt foarte bine concepute, cu elemente identitare atât la nivel grup, cât şi la nivel individual. Mai ales spiriduşii sunt costumaţi cu inventivitate, evitându-se clasicele văluri fluturânde.

Mihai Călin, în rolul lui *Caliban*, este de nerecunoscut. Mi-a plăcut că rolul nu a fost conceput în spiritul ideologiei postcolonialiste: Mihai Călin întruchipează o brută subumană, nu un personaj revoluţionar, luptător pentru independenţă, parcă desprins din paginile lui Frantz Fanon, după cum dictează astăzi corectitudinea politică. Cuplul *Stephano* (Marcelo Cobzariu) şi *Trinculo* (Mihai Calotă) are un haz nebun şi datorită contrastului dintre înfăţişările lor. Ca joc, Mihai Calotă, este superior, prin nuanţele mai bogate şi prin acea detaşare elegantă în interpretare (trăsătură proprie acestui actor). În ceea ce priveşte grupul de nobili, scena tentativei de asasinat a regelui Neapolelui are mai mult suspans decât în alte reprezentaţii, în care este luată cam în glumă. Gavril Pătru redă bine dilema celui care ar vrea să profite de pe urma unei crime, cu condiţia să nu o comită chiar el. (Poate că ar fi fost de dorit să pună o surdină reacţiilor sale prea zgomotoase.) Vitalie Bichir, în *Gonzalo*, este eroul onest şi pozitiv, care vede mereu partea bună a lucrurilor. Ioan Andrei Ionescu are rolul cam schematic al *Ducelui Milanului*, dar ştie să-i dea forţă şi putere de convingere. Mai nuanţat, Andrei Finţi, în rolul *Regelui Neapolelui*, insistă în jocul său asupra pierderii fiului. Alexandru Călin este exact cât trebuie de seducător, în rolul lui *Ferdinand*. (De altfel, Miranda, care nu l-a cunoscut decât pe Caliban, s-ar fi îndrăgostit de orice bărbat cu fizic decent.) Farmecul personajului creat de Alexandru Călin vine tocmai din nonşalanţa lipsită de complexe, cu care acesta se prezintă.

Două interpretări ies din normă. Crina Semciuc construieşte o *Mirandă* modernă, care ştie să-şi afirme opţiunile şi să ţină piept autorităţii paterne, ceea ce

Foto: Augustin Bucur

nu-i diminuează farmecul poetic. Interpreta are meritul de a fi subliniat evoluţia personajului, pe măsură ce orizontul cunoaşterii i se lărgeşte, în loc să ofere o imagine unică, de drăgălăşenie ataşantă. Istvan Teglas mi s-a părut cel mai bun Ariel din câţi am văzut. Are şi fizicul potrivit pentru rol: un corp nu atât „lucrat", cât stilizat. Joacă bine atât momentele poetice (câte i-au mai rămas, după amputările regretabile ale textului), cât şi momentele de revoltă, când îi ţine piept lui Prospero. Păcat că, tocmai în ultima scenă, regizorul l-a pus să facă o glumiţă ieftină: înainte de a-şi lua rămas bun de la Prospero, îşi trage un ultim *selfie* cu el.

Marea problemă a spectacolului este una de regie. Alexander Morfov lucrează meticulos pe bucăţele, dar nu are viziunea ansamblului. Nu atât tempo-ul contează, cât ritmul şi mai ales schimbările de tonalitate. Regizorul trebuie să simtă exact când trebuie să se oprească dintr-o anumită linie de acţiune, să pună un punct de frângere şi să o ia într-altă direcţie. Shakespeare i-a dat toate sugestiile necesare, dar el nu le-a urmat. Astfel, multe scene sunt dilatate, raportul dintre diferitele planuri de acţiune nu este cel just, iar spectacolul, în ciuda detaliilor amuzante şi a jocului dinamic, este dezechilibrat şi chiar trenant. O eroare evidentă este deplasarea scenei furtunii, prin care se pierde efectul dramatic al începutului „în catastrofă". Aşa, suntem puşi la curent cu situaţia, vedem cum Prospero pregăteşte instalaţia, iar succesiunea scenelor devine plată. Regizorul se simte la largul lui în spaţialitate, dar nu stăpâneşte temporalitatea. Dacă nu l-a urmat pe Shakespeare, măcar putea asculta de Einstein, care, cu teoria lui a spaţiului-timp, i-ar fi putut fi de ajutor...

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti – Furtuna **de William Shakespeare. Regia: Alexander Morfov. Decorul: Nikola Toromanov. Costumele: Andrada Chiriac. Ilustraţia muzicală: Alexander Morfov. Coregrafia: Florin Fieroiu. Cu: Ion Caramitru (*Prospero*), Crina Semciuc (*Miranda*), Istvan Teglas (*Ariel*), Alexandru Călin (*Ferdinand*), Gavril Pătru (*Sebastian*), Ioan Andrei Ionescu (*Antonio*), Andrei Finţi (*Alonso*), Vitalie Bichir (*Gonzalo*), Marcelo S. Cobzariu (*Stephano*), Mihai Calotă (*Trinculo*). În alte roluri: Eduard Cârlan, Mădălin Mandin, Idris Clate, Ionuţ Toader, Axel Moustache, Eduard Adam, Alexandra Poiană. Data premierei: 22 mai 2014.**

Nicolae HAVRILIUC

Doar trăirile contează

Sam Shepard, „un rebel al rigorii mortale" (cum îl denumeşte Alexandra Ares în cartea ei despre omul de teatru american văzut, pentru prima oară la noi, „ca dramaturg" şi „ca fenomen social"), reconsideră textul pentru scenă (după Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee), introducând fraze abrupte şi făcând emoţia să se nască din adunarea fragmentelor, când scrie drame de familie (ca un Ibsen american, punând în cumpăna Vestul „adevărat" cu Vestul „uniformizat"). Atracţia autorului pentru astfel de drame se datorează nu atât modului de a fi trăit în ambianţa căminului parental (cu inerente ocrotiri şi necazuri familiale), cât şansei

Diana CAVALLIOTTI, Ioan Andrei IONESCU, Mihai CĂLIN și Gavril PĂTRU

de a fi descoperit, din riscurile trăirii într-un astfel de mediu, în care, din neştire, se clinteşte firea şi-n orbire se acţionează împotriva ei.

Primele contacte româneşti cu teatrul lui Sam Shepard datează din anii '90. Şi aş enumera câteva: *Nebun din dragoste (Fool of love)*, montat de Adrian Pintea la Teatrul Româno-American (unde actorul l-a jucat pe *Eddie*), *Copilul îngropat (Burried Child)*, în regia Cătălinei Buzoianu, cu Victor Rebengiuc şi Mariana Mihuţ, la Teatrul „Bulandra“, *Născociri ale minţii sau Ipocrizia Gândirii (A Life of the Mind)*, în regia Adei Lupu, la Teatrul „Nottara“ – unde s-a jucat şi *True West*, în regia lui Alexandru Mâzgăreanu, care şi-a susţinut şi licenţa cu un text de Sam Shepard.

Noua montare cu *Nebun din dragoste*, de la Naţionalul bucureştean – regia: Claudiu Goga; cu: Gavril Pătru (*Eddie*), Diana Cavalliotti (*May*), Mihai Călin (*Bătrânul*), Ioan Andrei Ionescu (*Martin*) şi Camelia Moise –, este un spectacol de actori, bine mişcat şi plasat cu inspiraţie în punctele-cheie ale dramei, configurând emoţionalul din aspecte de atmosferă americană a vieţii, cu violenţe, empatii şi atitudini. Pentru spectatorul cu experienţă, această vizionare a fost un prilej de reîntoarcere în timp şi, procesând prin memorie, de întâlnire cu imagini din spectacolele americane *Clipe de viaţă, Un tramvai numit dorinţă* sau *Lungul drum al zilei către noapte*, montate de Liviu Ciulei la Teatrul „Bulandra“, în anii '60–'70. Spectacolul lui Claudiu Goga, în ambiguitatea sa, face o delimitare între spaţiul de joc al tinerilor Eddie şi May, ce-şi consumă timpul trăirii prin atracţii, reproşuri, dispariţii şi speranţe. Ei (ca dintr-un blestem) ispăşesc păcatele părinţilor, apărând captivi într-o iubire incestuoasă, în spaţiul de joc al bătrânului tată, care, şezând într-un scaun cu spătarul înalt (scaunul singurătăţii), îşi aminteşte de trecut şi rosteşte, printre altele, emblematica replică: „Eu nu mă regăsesc în niciunul dintre voi!“

Ambiguitatea, menţionată mai sus, admite ca sondarea „lăuntricului" să se facă din unghiuri schimbate. Astfel, bătrânul tată, aflat mai tot timpul în scenă, fie în poziţia şezând, fie în mişcare, înfăţişează viaţa prin trăire a amintirii, dar şi prin reprezentare a unor fapte în conflict, la care el asistă, fiind un generator al lor. Bătrânul simbolizează voinţa ce şi-a impus egoul în libertatea adevărului său. Nesocotindu-se fragilitatea de fiinţă a celor din jur – având şi ei dreptul la viaţă, prin partea lor de adevăr –, se produce tragicul. Eddie şi May, ca personaje tragice, se pot substitui lui Oreste şi Electrei, într-un scenariu al vremurilor (desacralizate şi fără memoria miturilor) ce-i adună la un loc: „nevinovăţia" suspectată de glisarea unui „arheu". Nu actul omuciderii materne îi urmăreşte, ci întreţinerea iubirii incestuoase.

Dramatismul unei lumi ce-şi dezvăluie, din rănile trăirii, spectaculoase înfrângeri specifice textelor lui Sam Shepard, este adus pe scenă de interpretările actoriceşti. Bătrânul tată, creat de Mihai Călin, este încă „un tânăr bărbat vânat de propriile obsesii şi dileme nerezolvate" (Alexandra Ares, *Sam Shepard*, Bucureşti, Editura Aldine, 2005) şi care, în piesă, trimite la tatăl autorului. Sunt actori ce-şi rostesc nuanţat replica, iar vorbele vin din nemişcarea lor şi, după ce fac un gest, declanşând o scenă mai abitir decât prin intermediul vorbelor, tac. Mă gândesc la necesara mişcare prin scenă, spre a se aşeza stavilă între mărturisirea frate–soră, când bătrânul tată întoarce în tăcere capul şi aruncă o privire peste umăr. Este momentul de intensitate a jocului, unde Mihai Călin, prin gestul său, desfăşoară scena (în decorul sumbru al lui Ştefan Caragiu, sugestiv pentru starea personajelor, costumate în acelaşi ton de Liliana Cenean) şi spune mai mult decât vorba, iar tăcerea naşte lumina ce trece de la actor la privitor. În schimb, tatăl, de un optimism molipsitor, producând hazul, se proclamă un personaj realist, având germeni în visurile sale. Chiar dacă realitatea pe care o generează e tragică şi diformă, cele ce intră în cont sunt trăirile. Cum în sarcina regiei stă transpunerea textului în mişcare fizică, la Claudiu Goga mişcarea fizică se corelează cu mişcarea sufletească. Gavril Pătru, în *Eddie* – tânărul arătos, cu un facies diabolic, dar cu ochi de copil –, şi Diana Cavalliotti (i-am admirat, printre altele, râsul cu amplitudinea bine dozată), în *May* – tânăra croindu-şi fiinţa din iluzia unei iubiri morbide, între acceptare şi revoltă –, întreţin dialogul unor contrarii împerecheate, nu prin coincidenţă, ci prin rătăcire. De neimaginat rămân cele două personaje în scena unde îşi provoacă şi-şi transmit de la unul la altul starea de gelozie. Ioan Andrei Ionescu, în *Martin*, îmbină inocenţa cu uimirea. Personajul său, la confruntarea cu Eddie, schimbă centrul de energie al rivalităţii: de la înfruntare se trece la solidaritatea bărbaţilor singuri, înfrânţi în iubire. Camelia Moise este introdusă în spectacol prin voia regiei. Actriţa întrupează fantoma mamei ce-şi „zboară creierii" din nevoia actului sacrificial, pentru a-l scuti de vină pe Eddie. (A se observa diferenţa între psihologia mamei de băiat şi psihologia mamei de fată.)

Nebun din dragoste de Sam Shepard, de la Naţionalul bucureştean, este un spectacol pentru vârstele majore, oferind publicului o seară de neuitat, iar celui din provincie îi poate motiva o călătorie până la Bucureşti, spre a-l viziona.

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti (Sala Atelier) – Nebun din dragoste **de Sam Shepard. Traducerea: Andrei Marinescu. Regia: Claudiu Goga. Decorurile: Ştefan Caragiu. Costumele: Liliana Cenean. Muzica: Valentin Luca. Cu: Mihai Călin (*Bătrânul*), Gavril Pătru (*Eddie*), Diana Cavalliotti (*May*), Ioan Andrei Ionescu (*Martin*) şi Camelia Moise (*Fantoma mamei*). Data reprezentaţiei: 9 aprilie 2014.**

Anca HANU

Foto: Nicu Cherciu

Mircea MORARIU

Un spectacol subţire

În 2015 se vor împlini 10 ani de când era lansată pe piaţa de literatură dramatică românească ***Amalia respiră adânc***. Piesa Alinei Nelega a prilejuit mai întâi un bun spectacol de teatru radiofonic pentru ca, mai apoi, realizatorii lui, regizorul Gavril Cadariu şi actriţa Monica Ristea, să aibă excelenta idee de a aduce acelaşi text – una dintre cele mai bune monodrame cu care se poate mândri dramaturgia naţională – pe scena de scândură.

Nu am o situaţie exactă a numărului de versiuni scenice de care a avut parte scrierea Alinei Nelega. Dar chiar şi aşa sunt gata să pariez că *Amalia respiră adânc* este cea mai jucată piesă românească scrisă după 1989.

Fireşte, piesa se joacă intens şi cu precădere în România. Şi e normal să fie aşa. Pe lângă faptul că oferă o generoasă partitură actoricească, *Amalia respiră adânc* înseamnă o excelentă mărturie, o foarte reuşită tentativă de sumarizare a istoriei comunismului românesc, cu feluritele lui etape, de la dejism la ceauşism, de la anii internaţionalismului proletar la vremurile naţional-comunismului. Protagonista piesei, Amalia Anastasia Valeria Greceanu Voican, a *înregistrat* toate aceste etape, le-a trăit pe propria piele, le-a fost victimă, le-a decontat prin propria ei existenţă de om fără noroc, deşi nu s-ar putea spune că ar fi şi înţeles mare lucru din ele. Amalia e omul care a trăit ceea ce s-a numit *banalitatea răului*. A trăit în sensul că i-a fost cobai. Amalia a fost învăţată să tacă şi să mulţumească, să înghită pe nemestecate orice şi să repete nume, iniţiale, lozinci, prefabricate de gândire. Să se bucure la comandă. Deoarece comunismul îţi ordona să te bucuri, să aplauzi şi să fii fericit. Te condamnă la fericire cu de-a sila. Amalia a trebuit să mulţumească chiar şi atunci când nu avea defel de ce să o facă, chiar şi atunci când ei sau vreunuia dintre membrii familiei ei i se făcea vreun rău, când ea însăşi a fost agresată, violată, batjocorită. Batjocorită de istorie, de sistem, de oamenii acestuia, de oameni pur şi simplu. O singură dată a reacţionat cu adevărat Amalia şi atunci s-a răzbunat pe soţul infidel răzbunându-se, de fapt, tot pe sine. Căci nici măcar *arta răzbunării* nu o cunoaşte fata/femeia al cărei rost a fost tăcerea, o tăcere exprimată dintr-o dată printr-o revărsare de cuvinte din care se zămisleşte *cronica unei vieţi,* dar şi *cronica unor epoci.* Arareori, tăcerile au fost completate cu respirări şi ele, sinceritatea lor, tragismul ce se degajă din ele i-au asigurat credibilitate şi forţă textului. Care text şi-a dovedit în cei nouă ani de existenţă fertilul plurisemantism, validat prin originalitatea spectacolelor prilejuite de el.

Dacă mă gândesc la cele văzute de mine, dacă le aleg pe cele mai bune, de la varianta-princeps a Monicăi Ristea şi a lui Gavril Cadariu la cea de la Teatrul ACT a Cristinei Casian şi a Marianei Cămărăşan ori la cea de la Teatrul „Bacovia", a Firuţei Apetrei şi a Danielei Vrânceanu, prima observaţie ce se impune e că nicio montare nu a semănat cu alta. Şi că fiecare nouă lectură a însemnat un prilej pentru dezvăluirea unei faţete inedite a textului, faţetă ce a însemnat câteodată chiar o cheie de acces spre originalitate. Ceea ce nu e tocmai de ici-de colo atunci când e vorba despre o monodramă.

Amalia respiră adânc nu a avut parte de izbânzi doar între graniţele României. Piesa s-a jucat mult şi în străinătate şi nu numai în montări finanţate din bani româneşti, prin acţiuni de promovare al căror rost e în afara oricăror îndoieli. Piesa a fost înscenată în multe ţări foste comuniste, a interesat, o dovadă în plus că, dincolo de diferenţele specifice, comunismul a fost peste tot acelaşi. Că, dincolo de nuanţe, vrăjmaşul lui principal, vrăjmaş redus sălbatic la statutul de victimă a fost individul, fiinţa umană. Că inteligenţa, gândirea, capacitatea de a pricepe şi de a te opune trebuiau peste tot, necondiţionat, anihilate.

Foarte bunelor montări ocazionate de piesa Alinei Nelega li se alătură acum aceea a Teatrului Naţional din Cluj-Napoca, semnată regizoral şi scenografic de Tudor Lucanu şi actoriceşte de Anca Hanu. Principala ei calitate, sursa reuşitei se află, după părerea mea, în răbdarea cu care a fost citit textul. În atenta decupare a secvenţelor din care acesta e compus, în observarea progresiei interioare a partiturii. Tudor Lucanu şi Anca Hanu au respins din start şi au evitat inteligent şi cu bravură primejdia lecturii otova, egale, nivelatoare. Au descoperit subtilităţi noi. Au degajat vârste, etape şi sensuri. Au înţeles că da, Amalia Anastasia Valeria Greceanu Voican este ceea ce se numeşte *un coeur simple*, dar că această realitate nu reprezintă niciun moment vreun motiv ca spectacolul lor să se plaseze în zona unei naivităţi pioase ori în a unei egalităţi în organizarea scenică a materialului dramaturgic. Dimpotrivă. Versiunea clujeană e un farmaceutic amestec de umor, copilărie, inocenţă, spontaneitate, dramă, tragedie, revoltă, protest, dar şi de ironie subtextuală rafinată convertită în comentariu critic. Un comentariu pe care spectatorul atent îl descoperă în policromul joc al actriţei Anca Hanu, în micile obiecte de recuzită sau de decor, respectiv în felul în care sunt convocate şi apoi evacuate acestea.

Amalia respiră adânc de la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca e ceea ce aş numi „un spectacol subţire". Subţire în sensul că nici Anca Hanu, nici Tudor Lucanu

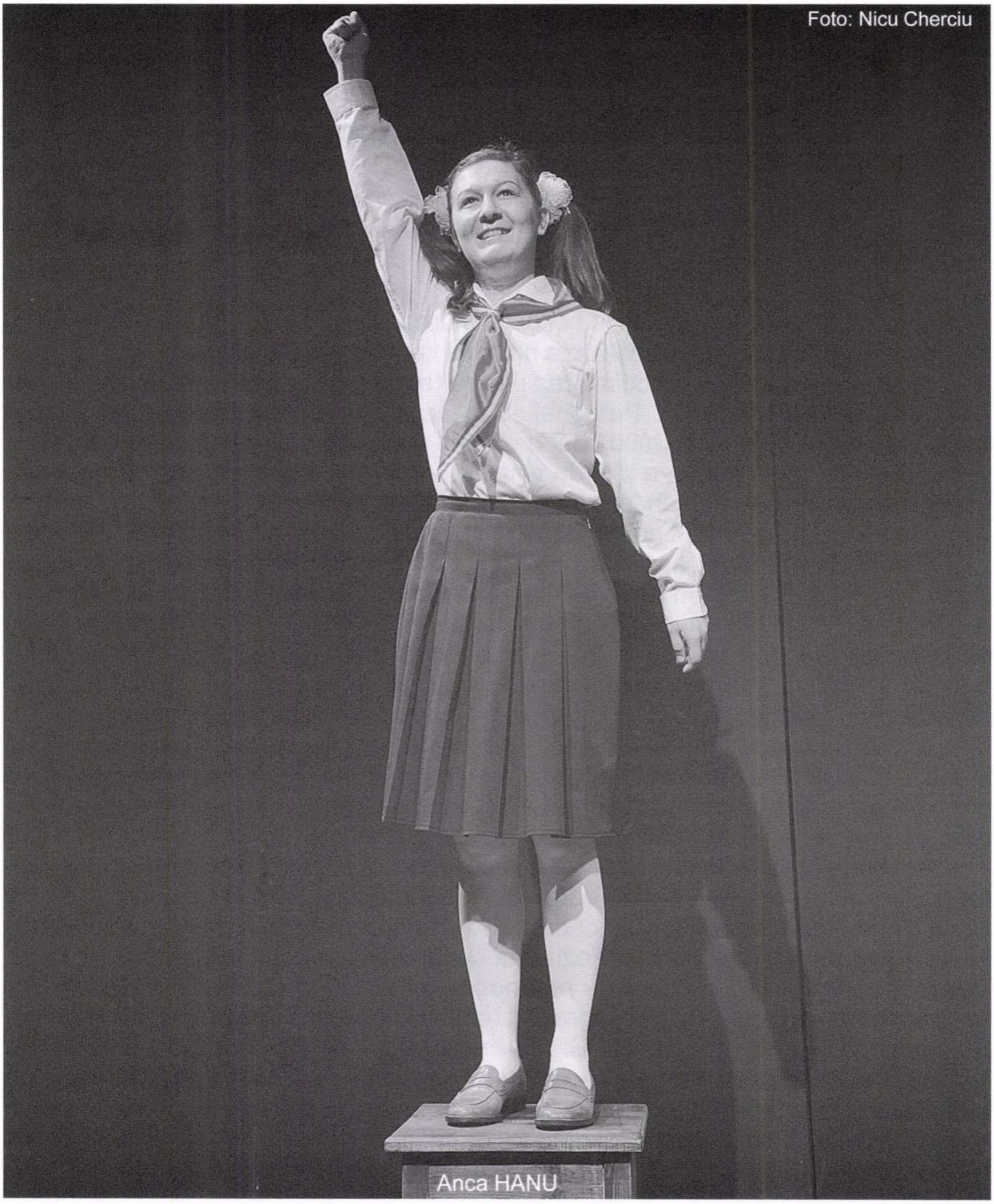


Foto: Nicu Cherciu

nu vor să ia ochii, să uluiască. Dorinţa lor e ca, prin intermediul acestui monolog de un ceas, să dialogheze cu spectatorii. Să fie cu aceştia *un dialog*. Izbutesc. Victoria se obţine câteodată în teatru, după cum se vede, şi datorită lipsei de agresivitate.

Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca – Amalia respiră adânc **de Alina Nelega; Regia artistică şi scenografia: Tudor Lucanu; Cu: Anca Hanu; Data reprezentaţiei: 12 martie 2014.**

Elisabeta POP

O confruntare cu trecutul...

„Viaţa noastră e ca o legendă:“ – spune Seneca – „nu contează cât e de lungă, ci cât de bine e povestită.“ Viaţa Amaliei – o fată, o femeie dintr-o Românie comunistă – n-o fi fost una de excepţie (deşi toţi credem, nu-i aşa, că „viaţa mea e un roman“), dar a fost una pe care – pe părţi, pe bucăţele, pe fragmente – şi-o recunosc multe alte femei... De la noi şi de aiurea. Amalia însă, prin condeiul Alinei Nelega, şi-o povesteşte bine. Atât de bine, că n-o poţi uita uşor.

Actriţele optează cu vizibil interes pentru text, poate şi pentru *ce* spune el, dar mai ales pentru *cum* spune. Personajul Amalia are şi o doză mare de pitoresc, e mereu la graniţa lacrimii cu râsul, dar e extrem de uman, are umor, are o candoare şi o sinceritate cuceritoare, e plin de viaţă, e – într-un cuvânt – o partitură râvnită, dar şi o serioasă piatră de încercare pentru actriţe.

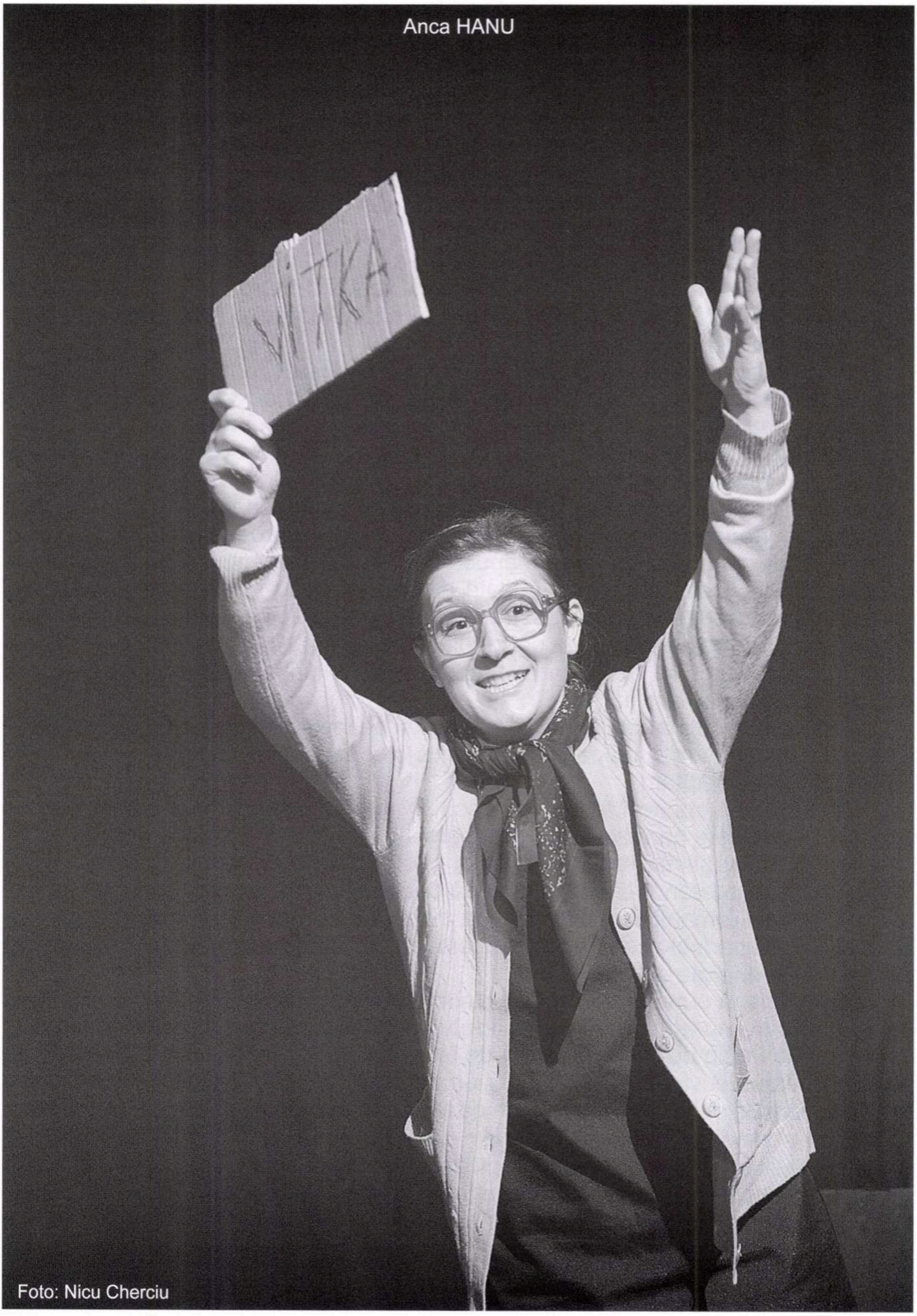
Am văzut, de-a lungul anilor, două spectacole cu monodrama Alinei Nelega.

Primul, în premieră absolută, a fost cel al Monicăi Ristea Horga, la Teatrul „Ariel“ din Târgu Mureş, în regia lui Gavril Cadariu. Fără să facă un pas, stând ca la o tribună, actriţa comunica într-un fel cu totul excepţional – vorbindu-ne cu ochii, cu chipul ei de mare expresivitate – stări şi sentimente, incredibile trăiri. Rar mi-a fost dat să văd (poate de la Madeleine Renaud în *Ah, ce zile frumoase*) o actriţă susţinând cu asemenea forţă un monolog. Examen dificil pentru orice actor…

Am văzut-o apoi, la Teatrul „Act“, pe foarte tânăra Cristina Casian, în regia Marianei Cămărăşan, uimindu-ne cu siguranţa şi autenticitatea trăirii unei vieţi despre care ea, atât de tânără, n-a putut afla decât din citite. A fost uimitor de adevărată, de emoţionantă. Un debut care anunţa o certitudine.

Am spus toate acestea ca să justific oarecum interesul pe care l-am manifestat pentru noua montare de la Teatrul Naţional din Cluj (Studio „Euphorion“). Pe Anca Hanu o cunosc binişor, de când a debutat, şi apreciez la ea nu numai talentul, ci şi pregătirea muzicală, seriozitatea şi dăruirea; în fond, profesionalismul ei. M-a interesat apoi – de ce să nu recunosc – şi viziunea tânărului regizor Tudor Lucanu (care semnează şi scenografia); i-am văzut câteva spectacole (*Soţia mea, Shakespeare* de Cornel Udrea; *Bravul meu Micşa* de Radu Ţuculescu; pentru spectacolul *Barrymore*, semnat regizoral tot de el, Anton Tauf a obţinut Premiul de interpretare la ultima ediţie a Festivalului de Teatru Scurt de la Oradea) şi am apreciat mai ales capacitatea lui de a lucra cu actorii – lucru rar la regizorii tineri, adesea timoraţi, copleşiţi de personalităţile... dificile (mă rog, exigente şi uneori greu de stăpânit şi de strunit) ale actorilor din orice teatru, de oricând şi de pretutindeni. Dixit.

Anca Hanu ne primeşte în săliţa Studioului, îmbrăcată în costum de pionier, cu cravata roşie la gât. Joacă şotron. Sare. Joacă. Nu se uită nici în dreapta, nici în stânga, nici la noi. Joacă, concentrată, şotron. N-a obosit. Joacă. Sare. Apoi îşi începe lungul monolog, care – curios lucru – mie una mi s-a părut, la final, prea scurt. Asta pentru că Anca nu ne-a lăsat niciun minut să ne plictisim, să ne uităm la ceas...



Anca HANU

Foto: Nicu Cherciu

Încet-încet, recurgând doar la câteva obiecte vestimentare, ea îşi povesteşte viaţa. Viaţa unei copile într-o Românie comunistă. Sărăcia, mizeria chiar, fratele, bunica, porcul, vecinii, poliţiştii, securiştii, partidul, apoi abuzurile de tot felul, violul, dragostea, îndrăgostirea, viaţa cu toate ale ei, când mai bune, dar mai mult rele – toate, toate ne trec prin faţa ochilor, povestite cu inocenţă la început, apoi cu o detaşare care frizează nebunia. Să fie oare în toate minţile fata asta, apoi tânăra asta, apoi bătrâna asta, care vorbeşte despre viaţa ei de parcă ar povesti un roman, sau un film, sau – de ce nu – o piesă de teatru? Trecerea ei prin vârste se face pe nesimţite, aşa încât nici nu ne dăm seama când fetişcana s-a făcut adolescentă, când a devenit femeie (după trauma unui viol) şi când a îmbătrânit de-a binelea. Căci, între speranţa de a fi o mare doamnă şi a ajunge îngrijitoare la un W.C. într-un aeroport este un hău adânc, o prăpastie care desparte două lumi, dacă nu mai multe...

Alina Nelega a ales să vorbească despre un trecut românesc nu destul de îndepărtat ca să-l dăm cu totul uitării. Jorge Semprun povesteşte în cartea sa *L'Écriture ou la vie* cum, la un moment dat, uitarea l-a vindecat de experienţa concentraţionară. Sigur, se poate şi aşa, dar se poate şi să-ţi uşurezi suferinţa spovedindu-te (nu contează cui: preotului sau psihanalistului). Oricum, relaţia cu trecutul, amintirile care nu te părăsesc, provoacă nevroze. „Vindecarea“ – spune Tzvetan Todorov (în *Abuzurile memoriei*) – „trece prin recuperarea amintirilor refulate.“ Oricum, chiar dacă trecutul nu mai apucă să domine prezentul, regăsirea lui este indispensabilă. E aici şi o nevoie acută de eliberare, de identificare a celor mai importante momente din viaţa noastră, fiindcă toate imaginile legate de noi contribuie la identificarea, la alcătuirea portretului nostru moral, nu cel pe care ni-l „desenăm“ noi, binevoitori, ci acela care se conturează şi din amintirile noastre despre noi, dar şi din ale celorlalţi.

Amalia ne face martorii tuturor păţaniilor şi pătimirilor ei, şi o face cu detaşare, uneori cu un aer glumeţ, de parcă n-ar vrea s-o compătimim, ci numai şi numai s-o înţelegem şi să medităm.

„Autoarea“ – spune Marian Popescu – „preferă uneori tonul confesiunii, al punctului de vedere narativ care e şi al personajului său şi al ei ca autoare.“

Am apreciat ştiinţa regizorului de a găsi echilibrul necesar între lacrima şi râsul Amaliei, sugerându-i actriţei cum să dozeze emoţia, învelind-o în vălul fin al glumei, al unui jemanfişism care te ţine treaz, atent, necopleşit de emoţii. Anca Hanu a înţeles perfect această stare a personajului, adăugându-i doar ceva (mult!) din propria ei energie şi sensibilitate.

Alina Nelega pune mare preţ pe cuvânt. Acelaşi Marian Popescu observă că ea „scrie teatru nu atât ca să facă literatură, cât pentru a se exprima în limbajul care permite un tip de cuvânt creator de tensiune“. Din rostirea Ancăi Hanu nu se pierde nu vreun cuvinţel, ci nici măcar un accent. Impecabila dicţie şi înţelegerea exactă a sensurilor, a subtextelor, face ca textul monodramei să ajungă la noi exact aşa cum l-a gândit autoarea. Regizorul n-a căutat să se pună cumva în valoare pe sine, ci a slujit cu profesionalism atât piesa, cu mesajul ei limpede, cât şi pe actriţa căreia i-a cerut mult, dar i-a şi lăsat marja aceea de libertate care înseamnă încredere în inteligenţa actorului, în capacitatea lui de a descifra un text şi a veni cu sugestii.

Anca Hanu ne-a oferit o ***Amalia respiră adânc*** matur gândită, sensibil analizată, cu imens devotament interpretată. Bravo!

Ramona DUMITREAN și Ionuț CARAS

Foto: Nicu Cherciu

Mircea MORARIU

„Livada" – o chestiune de proprietate

În urmă cu aproape doi ani, vedeam pe scena Teatrului Naţional din Cluj un spectacol cu celebra piesă *Hamlet*, în regia italianului Roberto Bacci şi scenografia compatrioatei lui, Marcia Medina. În cronica de atunci, insistam – aşa cum socoteam a fi firesc – asupra câtorva dominante ale montării. O socoteam mai degrabă un *exerciţiu scenic*, poate şi datorită faptului că era o tentativă de rezumare în aproximativ 70 de minute de spectacol a textului shakespearian. Un text a cărui reprezentare integrală ar dura, pare-se, mai mult de 6 ore. (Amintesc, în context, că celebrul *Hamlet* din 1985, de la „Bulandra", semnat regizoral de Alexandru Tocilescu, în scenografia lui Dan Jitianu, cu Ion Caramitru în rolul titular, avea la început peste cinci ore.) Îmi bazam afirmaţia nu doar pe tentativa de *sumarizare* a textului, ci şi pe faptul că doar lui Cristian Grosu, interpretul lui Hamlet – sau, mai corect spus, interpretul *amintirii* acestuia – îi revenea misiunea de a juca un singur rol, toţi ceilalţi actori având în sarcină mai multe. Era vorba despre un spectacol bazat mai puţin pe *emoţionalitate*, cât mai curând pe *fizicalitate*; o fizicalitate, la rându-i, pusă în slujba stimulării, a provocării, pe alocuri violente, a amintirii.

Revenit la Cluj, Roberto Bacci a optat pentru un alt mare text al literaturii dramatice universale. Pentru *Livada de vişini*, piesă-simbol, piesă-metaforă a teatrului de artă modern, a condiţiei acestuia, aşa cum a demonstrat excelent, într-un superb studiu (*Livada de vişini, teatrul nostru*), marele teatrolog de origine română George

Banu. Un studiu din care găsim un extras în caietul de sală – caiet foarte bun, de altminteri, din păcate nesemnat, dar în a cărui redactare nu pot să nu identific profesionalismul Roxanei Croitoru şi al Eugeniei Şarvari. Nu ştiu dacă Roberto Bacci sau Stefano Geraci, semnatarul dramaturgiei montării, s-au gândit vreun moment la studiul lui George Banu. Eu, spectatorul, am identificat cel puţin un moment în care parcă-parcă era strecurată o referinţă la acesta. Dar se poate foarte bine ca totul să fi fost o simplă iluzie, doar o fantasmă, numai o nălucă. A mea, a spectatorului. Explicabilă prin misiunea şi dreptul privitorului de „a completa“ spectacolul, oferta reală a acestuia, cu propria lui bibliotecă spirituală şi spectacologică. Un drept şi o misiune ce înseamnă cu totul altceva decât *ideile preconcepute* care – aşa cum bine a subliniat adesea Andrei Şerban (şi nu numai el) – subminează însăşi bucuria de a fi spectator.

Are ceva în comun estetica spectacolului *Livada de vişini* de acum cu aceea a *Hamlet*-ului de acum aproape doi ani? Răspunsul mi se pare a fi mai degrabă unul negativ. Nu mai e vorba nicidecum despre un spectacol-studiu, ci despre un spectacol în lege. Nu mai e vorba despre un spectacol-conspect, despre o încercare de reformulare în cheie personală a *ideilor principale* ale unui text celebru, comprimat la maximum, ci despre reprezentarea (cred) integrală a *Livezii*. Pentru Roberto Bacci vremea exerciţiului pe partitura *Livada de vişini* a trecut: ea s-a consumat, după propria mărturisire a regizorului, cu mult timp în urmă. Acum a venit timpul confirmării. Al spectacolului în lege.

Spectacolul în lege chiar există. Sau, mai corect spus, existenţa lui poate fi intuită, rodarea în timp asigurându-i şi consolidându-i aproape sigur această existenţă. La premieră, el nu a fost unul perfect. Reprezentaţia a suferit de unele deritmări, a fost marcată de lungimi, defel imposibil de eliminat. Uneori chiar a lăsat impresia că a fost niţeluş *lăbărţată*. Defect de care suferă mai cu seamă prima parte. Montarea ar avea nevoie de un plus de combustie interioară, de ceva mai multă energie. Lasă, pentru moment, impresia lucrului pe secvenţe, pe module. Acestea încă nu sunt aglutinate aşa cum ar trebui, nu sunt integrate unui continuum aşteptat.

Livada de vişini aminteşte, totuşi, de *Hamlet* prin *economicitatea* decorului, o dominantă nu tocmai în specificul scenografiilor semnate de Adrian Damian. (Deşi, recentul *Don Quijote* înscenat de Mihai Măniuţiu la Teatrul Naţional din Târgu Mureş, în scenografia aceluiaşi Adrian Damian, pare a fi un indiciu că tânărul artist se îndreaptă şi spre altceva...) Acum, el a imaginat un decor alb, albul acaparând atât scena, cât şi sala. Puntea plantată în mijlocul acesteia, sfârtecând-o, puntea pe care îşi fac intrarea mai toate personajele, e la rându-i albă, după cum cu materiale de culoare albă au fost acoperite scaunele. E vorba despre albul florilor de vişin, dar şi despre albul specific fantomelor. Multe dintre personaje (proprietarii livezii) au costume albe ori în culori apropiate. În caietul de sală de la *Hamlet*, Roberto Bacci declara: „Urăsc scenografiile care implică multe obiecte“; iar această „ură“ se pare că regizorul i-a transmis-o (impus-o?) şi scenografului. Valizele sunt unicele obiecte care apar în scenă; ele rămân ca atare pe toată durata reprezentaţiei, însuşi „uitatul“ *Firs* (Cornel Răileanu), asistând, nebăgat în seamă de nimeni, la secvenţele din final (acelea ale pregătirii plecării şi ale „transferului de proprietate“), aşezat pe o valiză nu se ştie cum şi de cine abandonată. *Varia* (Anca Hanu) îi predă lui Lopahin cheile, până atunci legate de fustă. Lipseşte, de pildă, din scenă, celebrul dulap vechi de o sută de ani. Nu a fost însă uitat discursul lui Gaev prilejuit de vederea lui. De *carambolul* vizual cu acesta. Doar unul dintre nenumăratele caramboluri, savurate cvasicopilăreşte de Leonid Andreevici.

Sorin LEOVEANU, Ramona DUMITREAN și Ionuț CARAS

Foto: Nicu Cherciu

Foto: Nicu Cherciu

Foto: Nicu Cherciu

Se întâmplă însă un lucru curios. Curios, în condiţiile *economicităţii* despre care vorbeam mai sus. Mă gândesc la retorica imaginii, la gustul, la tentaţia regizorului de a crea cadre frumoase, de a le conferi individualitate. Care, pentru moment, nu a surmontat primejdia independenţei acestora. Totul, cu riscul căderii în calofil. O cădere neevitată, sper că tot doar pentru moment... Dublată şi de câteva pleonasme. De exemplu, cel care i-a entuziasmat pe mulţi dintre spectatorii de la premieră, atunci când tăierea livezii e sugerată prin zgomot, prin apariţia unor muncitori înarmaţi cu drujbe, prin talaşul căzut din podul scenei, dar şi prin senzaţii olfactive. Cam mult, după părerea mea. Cam mult, după părerea mea de critic cusurgiu şi antipatic?

Câteodată trăieşti cu impresia că Roberto Bacci şi-a dorit să genereze nişte *fotografii scenice,* o suită de imagini de album. Asta, pesemne, şi cu gândul de a sublinia că toate, mai toate personajele din *Livada de vişini,* sunt fantome, năluci, fiinţe ale trecutului. Toate, până şi arivistul, cinicul *Iaşa* (Matei Rotaru). Toate, mai puţin deocamdată – dar numai deocamdată, în răstimpul surprins de spectacol – *Lopahin*, „animal feroce care înghite totul în cale" (Sorin Leoveanu), şi – lucru nou! – ridicolul, supraridicolul în montare, ţanţoşul *Epihodov* (Radu Lărgeanu). Care, şi el, părăseşte livada cu lacrimi în ochi, deşi a trecut fără prea mari mustrări de conştiinţă în serviciul lui Ermolai Alekseevici. Livada e spaţiul care pentru Lopahin, e, mai presus de toate, *o chestiune de proprietate,* de *investiţie*, de *implementare a noului* – un nou pe care foarte curând, prea curând şi spre surpriza lui, va apărea ceva şi mai nou.

Condiţia de năluci o condamnă pe *Ranevskaia Liubov Andreevna* (Ramona Dumitrean) să se exprime mult prin gesturi, prin frângeri de mâini, prin gesticulaţie, prin exces de mobilitate. *Gaev* (Ionuţ Caras) se exprimă prin exces de discursivitate. Discursivitatea nevricoasă, prefaţând schimbările cărora le va cădea îndată victimă bătrâna Rusie, îl defineşte pe eternul student *Trofimov* (Cristian Grosu), cea sentimental-lacrimogenă pe *Ania* (Alexandra Tarce), cea umilă pe *Simeonov Pişcik* (Cătălin Herlo). Poate că *Charlotta Ivanovna* (Irina Wintze) e mai puţin inventivă la capitolul „ghiduşii", evident fiind că aceasta e deja marcată de îngrijorare şi tristeţe pentru sfârşitul livezii. Iar *Duniaşa* (Patricia Brad) e şi ea marcată, paralizată, de neputinţa omului îndrăgostit şi folosit de o canalie.

Livada de vişini de la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca e, fără doar şi poate, spectacolul unei tinere generaţii de actori. Cei mai mulţi dintre ei formaţi la Facultatea de Teatru şi Televiziune din Cluj. Mulţi dintre ei foarte buni, cu toţii făcându-şi foarte bine datoria. Celor deja amintiţi li se alătură Miron Maxim.

Dar *Livada de vişini* înseamnă şi spectacolul revenirii pe scena Naţionalului clujean a actorului Sorin Leoveanu, cel care, prin anul 2000, a fost aici un excelent Hamlet, în regia inegalabilului Vlad Mugur. Sorin Leoveanu mai are totuşi puţin până a fi un „excelent" Lopahin. Pentru moment, el e doar un Lopahin bun, chiar foarte bun; şi aceasta, fiindcă – cel puţin la premieră – a jucat poate prea „desfăcut", prea „leneş". A avut, cred, şi momente în care „excelenţa" se putea întrezări. Menţionez aici doar pasionalitatea, vibraţia cu care e rostit, în faţa Ranevskăi, primul discurs despre „salvarea" livezii. Sunt convins că acest „puţin" poate fi depăşit în bine.

Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca – Livada de vişini **de A. P. Cehov. Traducerea: Maria Rotar. Dramaturgia: Stefano Geraci. Regia: Roberto Bacci. Scenografia: Adrian Damian. Asistenţi de regie: Maria Rotar şi Francesco Puleo. Asistent de scenografie: Florin Călbăjos. Cu: Ramona Dumitrean, Alexandra Tarce, Anca Hanu, Ionuţ Caras, Sorin Leoveanu, Cristian Grosu, Cătălin Herlo, Irina Wintze, Radu Lărgeanu, Patricia Brad, Cornel Răileanu, Matei Rotaru, Miron Maxim. Instrumentişti: Pusztai Renato Aladar, Albert Gábor Balász. Data premierei: 27 aprilie 2014.**

Spectacolul-şlagăr

Pe Andrei Măjeri, foarte tânărul regizor al spectacolului cu piesa ***Cutia Pandorei*** de la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, l-am cunoscut înainte de a-l cunoaşte cu adevărat. Cum altfel decât prin intermediul înşelătorului, făţarnicului şi frivolului Facebook? Aşa am aflat că Andrei e student la secţia de Regie a Facultăţii de Teatru şi Televiziune din Cluj, aşa mi-am dat seama că nu e interesat doar de muzica generaţiei lui, ci că e familiarizat cu istoria şi feluritele succese din vremuri mai îndepărtate ale Eurovisionului şi ale Festivalului de la San Remo. Că e preocupat de cărţi şi de apariţiile editoriale la zi, că e un spectator de teatru pasionat şi avizat, şi că, în plus, mai e şi un oltean deştept, defel din întâmplare venit la şcolile cele mari din inima Transilvaniei.

Toate acestea sunt condiţii necesare, dar nicidecum suficiente, pentru a deveni un bun regizor de teatru. Oricând aş putea întocmi liste cu măcar zece nume de licenţiaţi în domeniu, experţi în a face spectacole din cuvinte, dar de ani buni de zile corigenţi la proba practică. Momentul probei practice a sosit, şi aceasta poartă, pentru Andrei Măjeri, numele spectacolului cu piesa lui Katalin Thuróczy. O autoare de literatură dramatică din Ungaria, expertă în construirea de portrete de personaje feminine aflate la vârsta senectuţii, caraghioase, savuroase şi deştepte deopotrivă. Femei al căror traiect existenţial a început cândva, înainte de 1947, a continuat în comunismul dur al anilor de dinaintea lui 1956 – un comunism ce s-a amestecat mereu cu nostalgiile şi revoltele discret alimentate de chiar mai-marii zilei faţă de pretinsa „nedreptate istorică“ de la Trianon –, dar şi în comunismul de gulaş al lui Kádar. Femei ale căror parcursuri se cam apropie de final şi care în anii ce le-au mai rămas au ceva de recuperat.

Tuşa Hilda, o fire voluntară şi inventivă, pensionară cu venituri modeste, la activ cu trei bărbaţi cu acte, cu toţii plecaţi pe lumea cealaltă în condiţii vag suspecte, are de recuperat o ipotetică avere. Bani şi bijuterii, ascunse de un tată cu fler, ce şi-a lichidat afacerile prospere cu carne, cu puţin înainte de naţionalizare. Un tată care a citit, pare-se, multe romane poliţiste, căci, mai mult ca sigur, din ele s-a inspirat atunci când le-a lăsat moştenitorilor săi – o fată şi un băiat – înscrisul miraculos, în stil de şaradă, ce le-ar putea indica locul unde a fost pitită averea. Fratele Hildei prăpădindu-se, femeia se află acum într-o stare de tandră şi mereu reînnoită beligeranţă cu nepotul Bandi, fiecare încercând să îşi elimine din cursă adversarul, spre a lua totul.

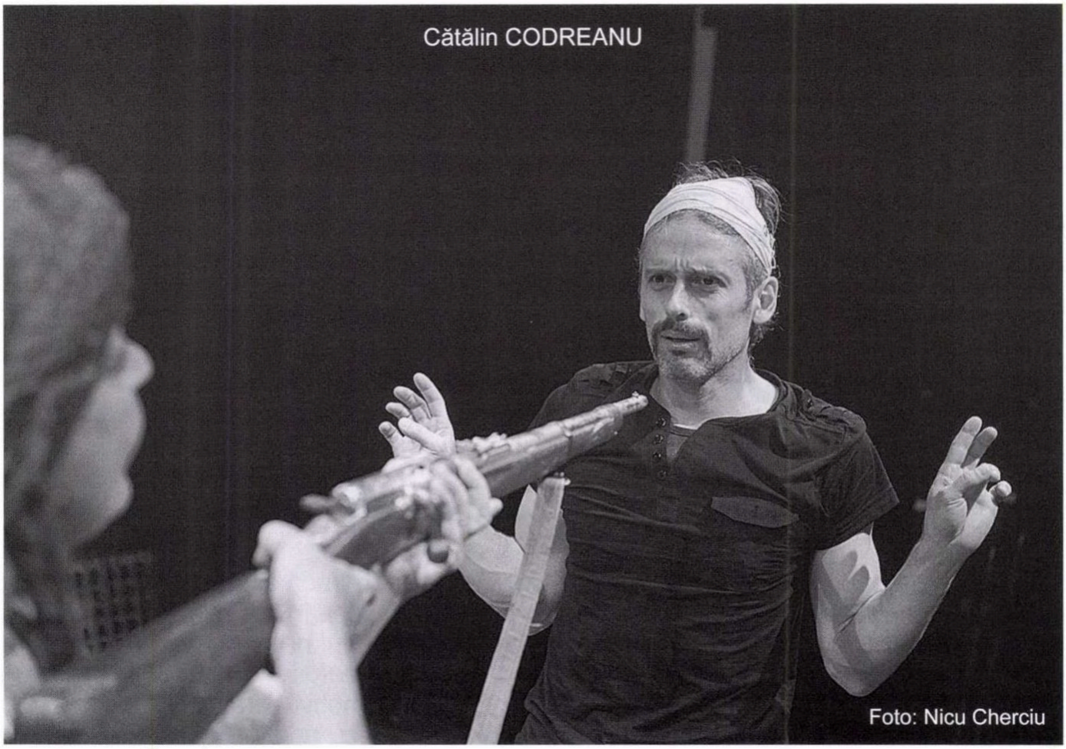
Katalin Thuróczy transformă saga aceasta de familie într-o o excelentă comedie neagră, cu doi actori, un El şi o Ea, cu roluri „grase“ pentru amândoi. Roluri în aşa chip concepute, încât cea mai consistent servită să fie interpreta Femeii. Prin înseşi rigorile scriiturii, actriţa trebuie să îl „mănânce“ pe interpretul nepotului, operaţia de digerare fiind însă strict condiţionată de capacitatea şi disponibilitatea acestuia de a se lăsa „devorat“. Şi nu oricum, ci „cu artă“ .

Olteanul deştept care spuneam că e Andrei Măjeri a convins-o pe excelenta actriţă Miriam Cuibus să îi cauţioneze, cu talentul şi meşteşugul ei, debutul. Ceea ce e – să recunoaştem – o performanţă în sine. Andrei Măjeri a mai câştigat şi lupta de a-l convinge şi pe mai tânărul Cătălin Codreanu să se lase „mâncat“ de colega lui şi fosta lui profesoară.

Dar, pentru ca „devorarea“ să fie una cu adevărat desăvârşită, tacticoasă, sistematică şi în crescendo, din ce în ce mai condimentată, mai vie, mai plină de

Foto: Nicu Cherciu

Miriam CUIBUS



Cătălin CODREANU

Foto: Nicu Cherciu

haz şi de surprize, pentru ca ospăţul teatral să fie unul împlinit, iar bucatele lui să se arate în voie, mai era nevoie şi de un scenograf. Acestuia îi revenea misiunea de a inventa spaţiul scenic retro, adecvat pentru cursa cu obstacole, pentru jocul de-a şoarecele şi pisica, de-a vulpea isteaţă şi de-a vânătorul un pic naiv, cursă ce furnizează substanţa însăşi a spectacolului. Scenograful găsit nu a fost nici el unul oarecare, ci unul cu palmares: Cristian Rusu.

Miriam Cuibus şi Cătălin Codreanu se înfruntă şi se completează, se luptă la propriu, într-o complementaritate riguros programată, în arena de la Sala „Euphorion" a Naţionalului clujean. O arenă ticsită, sufocată de cutii, fotolii vechi cu pielea jupuită şi dulapuri istorice, ce ascund un întreg arsenal, anume pregătit de tuşica iubitoare, pentru momentul demult aşteptat al măcelăririi planificate ca la carte a nepoţelului-adversar. Numai că, până ca măcelărirea să se transforme în faptă ipotetică, spectatorul are parte de o oră şi vreo zece minute de haz nebun, de râs sănătos, nicidecum gros, dar şi de scurte şi necesare momente de respiro, concretizate în binevenite schimbări de registru şi contrapuncte asemenea.

Fără doar şi poate, *Cutia Pandorei* e spectacolul marii actriţe ce se numeşte Miriam Cuibus. Al profesionalismului, dar şi al generozităţii acesteia. Cum spuneam, rolul îi impunea interpretei să îşi devoreze partenerul. Miriam Cuibus nu o face oricum, nu o face la modul egoist-acaparator al lui eu şi numai eu, ci lăsându-i lui Cătălin Codreanu toate oportunităţile de a nu trece neobservat. Oportunităţi de care Cătălin Codreanu chiar a ştiut să profite. Dar Miriam Cuibus a mai avut şi generozitatea, şi înţelepciunea, de a nu contrapune recitalul său ritmului interior al spectacolului, palpitului acestuia, logicii sale generale. Adică acelor coordonate ce se cuveneau stabilite de regizor. Andrei Măjeri a ştiut să facă asta.

Şi a ştiut să îşi convoace, în vederea reuşitei, şi cunoştinţele muzicale despre care vorbeam la începutul cronicii. A făcut-o cu folos şi cu succes. Căci despre ce credeţi că vorbeau cei mai mulţi dintre spectatori, odată reprezentaţia încheiată? Despre cât de bună a fost în spectacol doamna Miriam şi despre ipoteticul loc de pe youtube unde ar putea găsi melodia ce a furnizat grosul ilustraţiei muzicale a montării. Melodie retro pe care mulţi se străduiau să o fredoneze.

Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca – Cutia Pandorei **de Katalin Thuróczy. Traducerea: Anamaria Pop. Regia: Andrei Măjeri. Scenografia: Cristian Rusu. Asistent de regie: Adina Lazăr. Cu: Miriam Cuibus şi Cătălin Codreanu. Data reprezentaţiei: 21 mai 2014.**

Nicolae HAVRILIUC

Esenţial este ceea ce rămâne

M-am ataşat de Teatrul German de Stat din Timişoara încă din 2012, când în FNT i-am văzut primul spectacol: *Ţinuturile joase* de Herta Müller, în regia lui Niky Wolcz, o evocare în culori estompate, dar plină de pitoresc, a satului natal al autoarei, în care miticul şi socialul etnic se desfăşoară într-un ambient de vieţuire umană, strivit pe alocuri de experimentul ideologicului. Regretam pe atunci (motivul era suprapunerea de spectacole, în Festival, cu lansări de carte sau dialoguri cu artiştii) că am lăsat să-mi

Silvia TÖRÖK şi Horia SĂVESCU în *Fetiţa din bolul peştelui auriu*

treacă neobservat *Cuplutoniu-Furiile & Marele Război* de Neil LaBute, în regia lui Radu-Alexandru Nica. În 2013, în FNT, am văzut *Pescăruşul* de A. P. Cehov, în regia lui Yuri Kordonski, spectacol meritoriu, în primul rând, prin modul cum se-ntemeiază relaţia între actor (trimiţând în avanpost personajul) şi privitor (devenit un element de transcendenţă, prin personaj). Şi, astfel, mi-am propus să fiu un îndeaproape spectator al acestui Teatru. Iată că a venit turneul din mai 2014, pentru care am aflat că pregătirile, asidue şi detaliate, au început din februarie 2014!

Spectacolele de turneu ale Teatrului German de Stat din Timişoara (Bucureşti, 2–5 mai a.c.) – *Fetiţa din bolul peştelui auriu* de Morris Panych (regia: Radu Afrim), *Nunta micilor burghezi* de Bertolt Brecht (regia: Alexandru Dabija), *derdiedans* (coordonat de Florin Fieroiu), *Urâtul* de Marius von Mayenburg (regia: Theodor-Cristian Popescu) – au în comun lumea omului în disoluţie. Că ne place, că nu ne place, aceasta-i tema timpului, iar creatorii de teatru, poate din nevoia propriei decantări, o abordează din plin, fiind în căutarea dramaticului ascuns. Cum artistul stă în faţa societăţii, dând socoteală de ea sau prefigurându-i viitorul, disoluţia incriminată de mine ar putea intra în forma de viziune a celor patru creatori de teatru, prin care suportul uman actual se discută ca o problemă a omului. Dar ceea ce particularizează producţiile Teatrului sus-menţionat este *lucrul scenic* potrivit căruia se obţine *coeziunea* (Das Zusammen) spectacolului şi câştigarea *propriului* (Ereignis) la fiecare dintre spectacole. Antropologia scenică, datorată interpretărilor actoriceşti, îndeaproape studiate, fără cusur la mulţi actori, apare în tuşe realiste, stilizate prin esenţializări până la suprarealism (*Fetiţa*, *Urâtul*), îngroşate caricatural până la grotesc (*Nunta*) sau în expresii parabolice (*derdiedans*). Actorul de expresie germană (participare unică în scenă) primeşte mişcarea şi „habitatul“, pentru trăirea personajului, de la nume

Konstantin KEIDEL în *Urâtul*

notabile ale teatrului românesc : regizorii Alexandru Dabija, Radu Afrim. Theodor-Cristian Popescu, coregraful Florin Fieroiu sau scenograful Dragoş Buhagiar –, ceea ce înseamnă că teatrul n-are frontiere şi trăieşte din conexiuni spirituale.

• Montarea lui Radu Afrim, *Fetiţa din bolul peştelui auriu* de Morris Panych, are culoare şi respiro, specifice anilor '60, ani de război rece, când teama şi neîncrederea erau pretutindeni şi la fel, atât în Est, cât şi-n Vest. Dezorientarea sau perceperea greşită a unor situaţii de către omul acelor ani sunt aşezate intens dramatic de dramaturg în personajele piesei sale, iar (urmând textul) regia le distribuie, prin individualizări, în jocul actorilor Silvia Török, Georg Peetz, Olga Török, Horia Săvescu, Rareş Hontzu, Konstantin Keidel şi Raul Bastean. Metafora, folosită cu predilecţie în comunicare, devine un mod de înţelegere, producând fie calmare, fie neliniştire, deci suspans. Nu întâmplător acele vremuri erau denumite „l'ère de soupçon" (Nathalie Sarraute). Excesul de suspiciune a dus la înţelesul că totul e lipsit de sens, dar teatrul, fiindu-i în obicei, a limpezit lumea, orientând ludicul spre „teatrul absurdului". În spectacolul german timişorean, fetiţa *Iris* (Silvia Török, impresionantă prin naturaleţea jocului) este capul limpede ce iluminează „absurdul" vieţii personajelor. Ajunsă la maturitate („Este momentul în care nu mai eşti fericit şi începi să-ţi aminteşti când erai"), ea îşi povesteşte copilăria şi rosteşte un adevăr, pe cât de zdrobitor, pe atât de actual: „Lumea este scindată acum, pentru că toţi sunt în sine scindaţi".

• Lumea dramei comice brechtiene *Nunta micilor burghezi*, pe alocuri barocă, prefigurează ipostaza existenţială a omului scindat. Elementele ce o animă sunt constituente umane (denumite „mici burghezi" cu îngăduinţă şi, oarecum, prin diferenţiere de contextul social de apartenenţă) care, în ciuda executării migăloase (rigoarea predomină surprizele trăirii) a ritualului de nuntă, vor fi părăsite de legăturile

Scenă din *Nunta micilor burghezi* de Brecht

interioare ale „fragmentelor“ ce ţin în vigoare întregul din obiect şi fiinţă. Obiectele îşi pierd formele şi, prin urmare, habitatul se dezarticulează, iar fiinţele, scoase din măsura exteriorului, dar cu vagi urme ale suflului de viaţă rătăcit prin ungherele din lăuntric, devin „păpuşi mecanice“, funcţionând potrivit unor amintiri şi aproape deloc în ritmul progresului ce ar impulsiona înaintarea lor în timp. Regia lui Alexandru Dabija mi-a adus în atenţie două aspecte: stilul de joc al actorului şi mişcarea actorului în scenă, prin conturarea planurilor. Spectacolul fiind, prin desfăşurare, o satiră, actorul este îndemnat spre caricatură şi grotesc, pentru a obţine râsul din orice şi oricum. Până şi plânsul schimonosit al miresei (Silvia Török), totul ia altă înfăţişare, stârneşte hazul. Referitor la al doilea aspect, voi da un singur exemplu: în timp ce nuntaşii erau la masă şi petreceau în felul lor, apatic şi zgomotos, configurând un plan al acţiunii, dintre ei se desprinde tatăl miresei şi însoţeşte petrecerea cu anecdote despre viaţa şi moartea unor apropiaţi, configurând planul epicului dramatic. În desfăşurarea actorului Rareş Hontzu se resimte acel acord dintre mişcare şi rostire, deoarece precipitarea şi ritmarea paşilor presupuneau anumite emisii sonore cu distribuirea variată a accentelor. Din îndepărtarea şi apropierea personajelor, apăreau noi chipuri de expresie: *mama mirelui* (Dana Borteanu), *sora miresei* (Olga Török), *mirele* (Frantz Kattesch), *prietenul lui* (Georg Peetz), *femeia* (Ioana Iacob), *soţul ei* (Radu Vulpe), *tânărul* (Konstantin Keidel). Într-un fel de echidistanţă faţă de centrul fix al scenei, personajele se jucau între ele şi cu ele, fie aşezând spre studiu, fie mascând „omul condiţionat“ de casă, de obiceiuri, de eşecuri sau de iubire, de mâhnire sau de locul în societate. Dar printre ele rătăcea un omuleţ necondiţionat, adică aflat dincolo de timp şi de spaţiu, sugerând speranţa precum „diamantul" ascuns în „cenuşă". Acest omuleţ este *copilul* din final (Patrick Cionac), privind cu uimire, dar parcă hotărât să ia asupra sa totul în contul vieţii.

• Spectacolul *derdiedans*, coordonat artistic de Florin Fieroiu, însemnând teatru şi dans în conexiune (prin continua impulsionare a specificului valoric din fiecare) sau dans şi teatru (într-o sublimare a expresiei scenice), a fost comentat separat în *Teatrul azi*. Dar ce merită adăugat, fiind perceput ca un şoc de vizionare, a fost acel *frumos* scenic, predispus contemplaţiei, ce intra în simţire prin doza de linişte degajată de joc.

• Fără a moraliza, *Urâtul* de Marius von Mayenburg, în viziunea lui Theodor-Cristian Popescu, remarcată prin stilizare şi rafinament, focalizează pe imaginea lumea-evantai, mişcată în desfăşurare sau în restrângere, după necesarul timpului care-i întreţine combustia: *banul*. Discursul scenic, sobru în comunicare (personajele în relaţie cu un mediu aneantizant al sufletului), nu evită înţelesul că excesul schimbărilor impuse de societate are efect asupra psihicului uman. Şi totuşi, personajele lui Marius von Mayenburg, de viclene ce sunt, nu par credibile. Ele, purtând măşti şi la propriu, şi la figurat, se sustrag chipului uman şi primesc înfăţişarea fantomelor, fiecare fiind numai un boţ cu ochi ce semnalizează. De altfel, se complac să perturbe şi percepţia, ca dintr-un imaginar auctorial, privind mai mult în sine. Dacă încerci să decriptezi ce au sub mască, riscul este al unei înţelegeri greşite, căci atenţionarea va fi dată de mască; dacă încerci să te raportezi la mască, poţi rămâne la însemnele aparenţei care protejează vidul. De aceea, tot ce execută aceste personaje nu provoacă nici milă, nici spaimă, şi nici măcar dispreţ. Regia lui Theodor-Cristian Popescu, prin filtrările şi ajustările sale, scoate personajele din seiful proiectelor abandonate şi le dă mişcare fizică, în decorul Velicăi Panduru, sugestiv pentru spaţiul închis al Pandorei, geometrizat şi steril, ce se agită să-şi salte capacul; iar cei patru actori, cu admirabilă interpretare (Konstantin Keidel, Olga Török, Rareş Hontzu şi Horia Săvescu), împrumută din respirul şi trupul lor abstracţiuni, ce dispar odată cu stingerea ultimei lumini din scenă.

Pe parcursul celor patru după-amiezi şi seri de reprezentaţii, bună ar fi fost şi o comedie robustă, „în stil german"; dar n-a fost să fie... Ar fi descreţit frunţile spectatorilor (veniţi zgribuliţi la Teatru, din cauza frigului şi a ploii de afară). Oricum, se cuvin numai cuvinte de laudă Teatrul German de Stat din Timişoara, acest „wundertheater", iar distinsului director, Lucian M. Vărşăndan (abilitatea repertorială mă îndeamnă să-l numesc „der gute intendant von Temesvar") îi transmit „gratulation" pentru clipele de artă oferite (iar dacă am fost prea cicălitor, întrebându-l ba una, ba alta – bineînţeles, din cele teatrale –, îmi cer scuze).

Mirabil şi magie

Creaţia spectacologică, devenită la un moment dat conştientă de sine însăşi (poate şi ca urmare a unor texte de teorie şi estetică teatrală semnate de Bertolt Brecht, Peter Brook, Jerzy Grotowski ori Eugenio Barba, iar la noi datorită lui Camil Petrescu şi Alice Voinescu), a simţit nevoia unei desprinderi totale de sub tutela dramaturgului, sporind rolul regizorului şi accentuând pe suportul uman al actorului de a modela iluzia scenică, adică de a vorbi în numele său, improvizând. Obişnuita prezenţă fizică, sufletească şi spirituală a actorului, pe „scena goală" sau stilizată, crea noi posibilităţi de comunicare cu spectatorul prin trupul său, costumat sau nud (în rigoarea conceptului estetic), aşezat în spaţiul de joc, acesta putând să fie scena sau orice element cu însemnele de ludic din afara scenei. Dar de fiecare dată spectacolul se-ntemeia pe **cuvânt**, ca izvor al rostirii, şi pe **mişcare**, însemnând gest, ritm şi repaus ca rost al trupului, esenţializând actul teatral.

Spectacolul ***derdiedans***, vizionat în cadrul turneului întreprins de Teatrul German de Stat din Timişoara la Bucureşti (2–5 mai 2014, Teatrul „Odeon"), conlucrează la imaginea „noului creator" în teatru, pregătind „noua simţire" pentru actor şi privitor, deopotrivă. Fiind un experiment scenic în care (la prima vedere şi percepţie) emoţia creatoare a artistului adună în plan **general** vizualul şi auditivul, spectacolul, în desfăşurare, generează alte emoţii, sensibilizând trăirea sau punând în reflecţie intelectul. Îndepărtând vălul „generalului" şi trecând dincolo, întâlneşti **mirabilul** şi **magia**, crescute din acea „laolaltă-apartenenţă" a actorului, textierului, coregrafului, muzicianului şi *light-designer*-ului, ce-şi transmiteau câte ceva unul altuia, îndatorându-se unul altuia. Ce-i drept, pentru că o forţă coagulatoare (*kräfte der spiel*) era necesară, Florin Fieroiu a pus în expresie mişcarea scenică (gestul şi trecerile), rostirea, mişcarea ritmică (trezind liniile melodice ale trupului), nelipsit fiind şi zgomotul cu sonorităţi dramatice, şi s-a ajuns la o „obiectivare" (*sachlichkeit*) a iluziei de joc, stimulând trăirea esteticului. Originea omului rămâne un mister, iar orice încercare de a ilumina misterul obligă la aşezarea în preajmă a unui alt mister, în felul unui fir tors din noianul universal, care, trecut prin mintea cugetătorului şi a artistului, primeşte un înţeles relativ în planul cunoaşterii.

Spectacolul *derdiedans* este o poveste a omului pe secţiunile sale, feminin şi masculin, privite în relaţie, dar şi-n scindări. Înţelesul desprins imediat, privind originea omului, este că bărbatul şi femeia au apărut deodată, dar în locuri diferite; în devenire ciclică (încheiaţi în formă, însă mereu mişcaţi lăuntric), ei pot atinge dezuman-izarea, prin pierderea învelişurilor ce le protejează esenţa.

Cinci actriţe (Ioana Iacob, Daniela Török, Olga Török, Silvia Török, Anne-Marie Waldeck) şi cinci actori (Konstantin Keidel, Franz Kattesch, Georg Peetz, Horia Săvescu şi Radu Vulpe) modelează, în acest spectacol de teatru adiţionând dansul sau de dans sublimând teatrul, **cuvântul** la întâlnirea cu **trupul**. Cuvântul e abstract, dar statorniceşte ceva; poate fi cald, sincer sau fals, dar zboară, pe când trupul e concret şi captează. Trupul, fiind pretutindeni şi la fel, este cel ce rămâne şi dă socoteală despre tot: despre istorie şi stare, despre ce a fost cândva şi ce este acum, dar numai prin mişcare. Am urmărit, parcă desprins din contingent, evoluţia celor zece interpreţi exersând mişcarea aşezării în gest, ce putea fi a sfârşitului sau a unui nou început.

Florin Fieroiu a experimentat în acest spectacol un mod de a comunica prin trup şi de a atinge adevăruri ce nu-i sunt oferite cuvântului. „Unde e cuvântul ce exprimă adevărul?" – se-ntreabă cu jind poetul. Pentru că-n amurguri cuvântul, în absenţa luminii, poate ascunde sau falsifica înţelesurile, iar trupul, în concreteţea sa, nu minte: el există şi se execută numai prin ce se arată la vedere, adică prin sinceritatea până la naivitate.

Finalul spectacolului pătimeşte prin masca originalului împrumutat, adunând motive din imaginarul lui Radu Afrim la *Năpasta* şi motive din imaginarul Luminiţei Ţîcu la *Casa M.* Dar, cum totul se petrece în grădina noastră, merge, pentru că şi florile, de frumoase ce sunt, seamănă între ele şi-şi ocrotesc multiplicarea.

Derdiedans este un omagiu adus omului încercat de armonii şi dezarticulaţii în neîntrerupta sa mişcare de înaintemergător. Citându-l pe un actor din distribuţie, *derdiedans* are ceva „schnell und kreativ".

Elisabeta POP

O sărbătoare teatrală

Cum trec anii!! Parcă mai ieri îi luam un interviu actriţei Kiss Torek Ildiko, directoarea primului teatru maghiar particular (privat) din România. Acest teatru de la Oradea, numit „**Studio Kiss**“, purta cumva şi numele directoarei, dar, în acelaşi timp Kiss înseamnă Mic.

Era în 2004, când se împlineau zece ani de la înfiinţarea acestui... mic, dar ambiţios Studio teatral. Bilanţul era unul satisfăcător: înfiinţat în 1994, când toţi eram ceva mai încrezători şi mai optimişti, teatrul lor – fiindcă trebuie să spun că alături de Ildiko s-a aflat mereu soţul ei, reputatul actor Varga Vilmos – iată, rezista. Scotea câteva premiere pe stagiune, juca la sediu sau în şcoli, dar făcea şi turnee în Europa; ba, a organizat şi un reuşit Festival al Teatrelor de Studio din bazinul carpatic, cele două ediţii, din 1999 şi 2002 fiind reuşite certe. Doar criza aceasta prelungită şi subţierea listei sponsorilor, dar şi dificultăţile întâmpinate cam de toată lumea când e vorba să obţină fonduri din Proiecte, au făcut ca numeroasele iniţiative ale celor doi actori să nu se finalizeze întotdeauna, conform dorinţelor lor. Fiindcă eu ştiu că numai de lipsă de idei şi iniţiative nu duce lipsă Ildiko...

În 2014, iată, în 25 şi 26 martie, **Kiss Ildiko** şi **Varga Vilmos** m-au invitat la aniversarea a 20 de ani de teatru. Cu alte cuvinte Studioul lor rezistă de 20 de ani... E îmbucurător să vezi că aceşti doi actori, acum pensionari, fac eforturi uneori de neimaginat ca teatrul lor să trăiască.

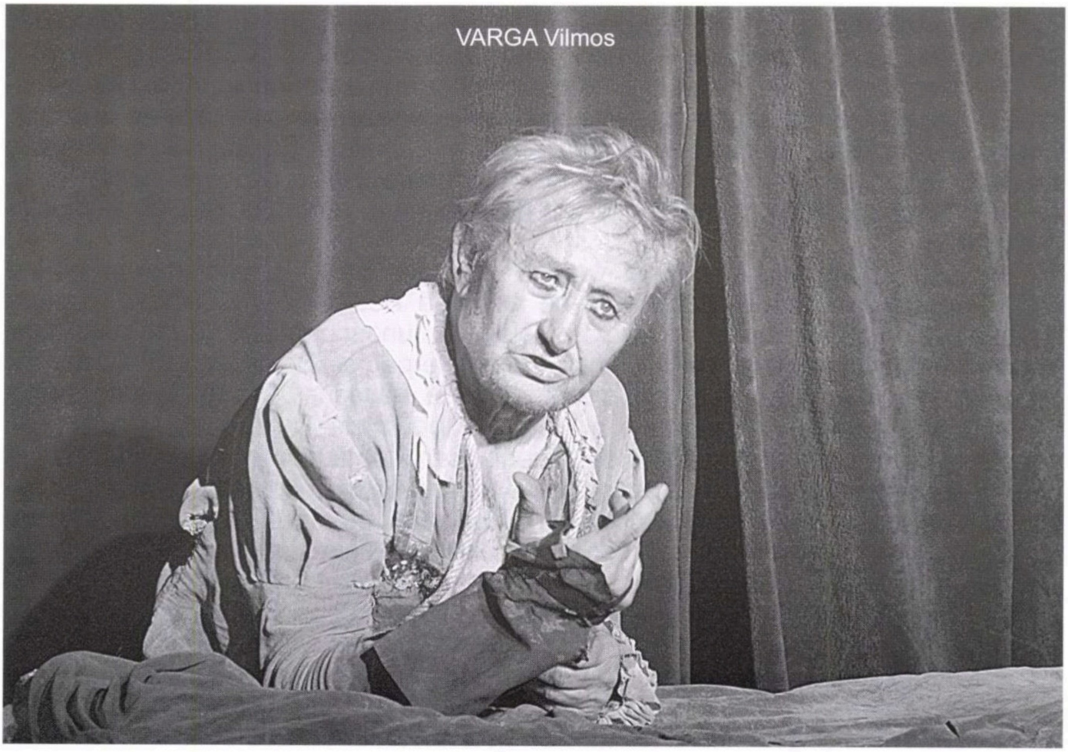
Au fost două după-amieze şi două seri pline, plăcute, sărbătoreşti.

În scurtul ei bilanţ, Ildiko a evidenţiat numărul impresionant de premiere, spectacole de poezie, deplasări în şcoli, turnee în Germania, Austria, Ungaria, Suedia... Invitaţii – Koto Ioszef, Molnar Judit, Elisabeta Pop, Veres Kovacs Attila – au evocat spectacolele importante, prezente pe afişul Studioului: *Bolyai Janos* de Kocsis István şi *Eu, François Villon* (ambele, interpretate de Varga Vilmos), *Bethleen Kata, Tragedia Omului, Angajare de clovn* de Matei Vişniec, spectacole de satiră pe texte din literatura maghiară, spectacole de poezie clasică şi contemporană, unul fiindu-i dedicat sensibilului poet şi dramaturg orădean, dr. Stefan Zicher etc. Printre invitaţii speciali ai Studioului s-au numărat Leopoldina Bălănuţă, cu un de neuitat recital Nichita Stănescu, Adrian Pintea cu Teatrul româno-american, colegii orădeni cu un spectacol bilingv Teodor Mazilu (*Zăpezi şi cireşi înfloriţi*) în regia lui Sergiu Savin, cu actorii Angela Tanko, Şerban Borda, Laczo Julia şi Orban Attila, un spectacol Butto în interpretarea lui Emil Sauciuc. În evocările, în amintirile lor, spectatorii au întrezărit, pe lângă numeroase întâmplări vesele, hazlii, şi multă emoţie sinceră.

O orchestră excepţională din Budapesta („Kalaka Egyuttes“), condusă de Radvanyi Balazs (compozitor şi interpret de mare sensibilitate, alături de care au fost Balogh Peter şi Borzsak Kamilla), a încântat publicul cu versuri celebre din literatura maghiară, în general cunoscute publicului, pe o muzică de înaltă clasă. A fost un concert remarcabil.

A onorat invitaţia gazdelor, gonind cu maşina de la Budapesta, între o repetiţie şi un spectacol, actorul Trill Zsolt, de la Teatrul Naţional. El a dăruit o interpretare excepţională, cu totul originală, a cunoscutei monodrame cehoviene *Despre efectul dăunător al tutunului*.

KISS Ildiko


VARGA Vilmos

Actorii orădeni Csiky Ibolya, Fazakas Marton Erzsebet şi Fabian Enikö, care 20 de ani au jucat alături de Ildiko şi de Vili, în numeroase spectacole, le-au fost alături şi în serile Galei. Ei au recitat poezii şi au cântat şlagăre cunoscute şi iubite de publicul numeros, care a umplut eleganta sală-muzeu, aparţinând Bisericii Reformate.

O foarte plăcută surpriză a fost reluarea, după mulţi ani, a unui spectacol care a avut mare succes: *Eu, François Villon*. În sala mică – aceeaşi de 20 de ani –, de fapt un beci, amenajat cu gust şi pricepere. La cei peste 75 de ani, Varga Vilmos a dovedit o forţă, o energie şi o bucurie a jocului, întâlnite doar la marii actori. Poeziile lui Villon i-au prilejuit talentatului actor o incursiune veselă, satirică, dar şi dramatică şi chiar tragică, prin viaţa tulburătoare a marelui poet francez.

Publicul, fidel de ani şi ani acestor dăruiţi actori (şi, să recunoaştem, buni manageri), i-a răsplătit cu îndelungi aplauze. Binemeritate.

Au fost două seri foarte frumoase, urmate de obişnuitele taclale teatrale, la un pahar de vin. Prilej să continuăm a ne aminti câte-n lună şi în stele, de vremurile mai bune sau mai rele în care, mereu şi mereu, ne-a reunit pe toţi, în primul rând, TEATRUL!

Mircea MORARIU

Aşteptând?

Pe la mijlocul anilor '60 ai secolului trecut, Susan Sontag publica *Împotriva interpretării*, o carte tipărită şi în limba română, în anul 2000, la Editura Univers.

Samuel Beckett nu era pe vremea aceea doar un autor ce se studia cu asiduitate în universităţi, căruia i se dedicau savante exegeze, aplicate teze de doctorat. Continua să publice, perioada de creaţie nefiindu-i încheiată. Şi totuşi, Susan Sontag socotea deja oportun a se opune ofensivei industriei critice a operei beckettiene, avertizând că aceasta ar putea cădea victimă unei veritabile coaliţii de spirite mărunte.

În 2009, un încă tânăr exeget român – Octavian Saiu – publica o serie de trei cărţi dedicate lui Samuel Beckett, serie intitulată *Beckett pur şi simplu* (Editura Paideia). În prima dintre ele, consacrată celei mai cunoscute scrieri a dramaturgului irlandez, ***Aşteptându-l pe Godot***, chiar în primele pagini, Octavian Saiu afirma că, cel puţin despre această piesă, „ar trebui să nu se mai scrie". Poate şi pentru faptul că mai toate analizele consacrate ei au eşuat în zădărnicie. Desigur, exegetul român călca singur, de bună voie şi nesilit de nimeni, interdicţia autoimpusă şi ne propunea propria analiză, centrată mai cu seamă pe evidenţierea matricei religioase a textului, comentând aplicat semnificaţia feluritelor simboluri şi referinţe. De la acela al copacului la parabola tâlharilor. Şi cum la Beckett nimic nu e simplu, Octavian Saiu nu se mulţumea să analizeze doar lumea lui Vladimir şi Estragon ori pe cea a lui Pozzo şi Lucky, ci şi lumea celor doi mesageri, adică a celor doi copii. Dar au fost oare ei cu adevărat doi (pentru că la Beckett nimic nu se repetă) sau a fost unul şi acelaşi, aşa cum se întâmplă în marea majoritate a spectacolelor prilejuite de piesă?

Mi-am reamintit cartea colegului meu, în timp ce urmăream spectacolul montat la Teatrul „Szigligeti" din Oradea de regizorul Szabó K. István, dar mai ales

FODOR Réka şi DOBOS Imre

după aceea. Mi-am reamintit întrebările formulate de ea, conjugându-le cu cele ridicate de spectacolul la care tocmai luasem parte. O montare indiscutabil bună, coerentă, fermă. O montare fundamentată pe sus-menţionata matrice religioasă. O montare care, printr-o aproape neaşteptată, surprinzătoare rezolvare de final – rezolvare care, la o analiză mai atentă, se dezvăluie pregătită în fiecare minut al reprezentaţiei –, aderă la soluţia tradiţională, asimilându-l pe enigmaticul Godot lui Dumnezeu. O montare în care există nu doar enigme, aşa cum chiar trebuie să fie, în care enigmele persistă, celor deja cunoscute familiarizaţilor cu textul adăugându-li-se altele. Există şi clarificări. Generatoare de ambiguităţi. Aşa cum, iarăşi, e bine să fie, atunci când e vorba despre Beckett.

Szabó K. István pare a nu fi din cale-afară de reverenţios cu textul lui Beckett. Nu îl aduce pe scenă în integralitatea lui. Nu ne propune un spectacol în două părţi. Avem copacul de care nu se poate dispensa niciun spectacol cu *Aşteptându-l pe Godot*, numai că acesta nu înfrunzeşte pe parcurs.

Decorul imaginat de Florina Bellinda Vasilatos nu e nici el ca la carte. Nu e conform reţetei. Nu e chiar atât de simplu precum o impun didascaliile beckettiene. Avem în faţă o construcţie de lemn, o mică platformă, marcată la una dintre margini de câteva porţi, asemănătoare celor specifice grajdurilor rezervate cailor de curse. De acolo îşi face cele două apariţii, mereu bătut de nu ştim bine cine, Gogo. Se iveşte ca după o nouă naştere. Şi tot din acea parte se ivesc Pozzo şi Lucky. În partea cealaltă zace, cvasiimobilizat în scaun, precum unele personaje din *O, ce zile frumoase!,* Didi.

Lemnul e văruit dinadins superficial, trimiţând cu gândul la o lume primordială. Gogo şi Pozzo sunt interpretaţi de bărbaţi, Didi şi Lucky de femei. Nu, nu e vorba despre travestiuri. Schimbarea sexului celor două personaje e clară, limpede, asumată. Parcă am avea în faţa ochilor, în duplicat, cuplul primordial Adam şi Eva. Cu tandreţuri şi iubire, cu certuri şi refuzuri, cu sensibilităţi şi durităţi. Lucrurile par până aici clare. Numai că în mijlocul acestei clarităţi se zămisleşte o primă întrebare. Cei patru, cărora li se alătură cei doi mesageri, jucaţi de aceeaşi fetiţă (altă schimbare), nu sunt cumva în afara timpului? Nu sunt ei oare intraţi de-a binelea în *ordinea Eternităţii*? Şi dacă e aşa, cât de reală mai e aşteptarea lui Vladimir şi Estragon? Nu e cumva vorba doar despre o aşteptare la nivel lingvistic? Doar un pretext, pentru ca cele două cupluri să rămână pe mai departe împreună?

Şi Didi, şi Gogo, dar şi Pozzo şi Lucky, sunt – şi în această versiune scenică – *oameni ai spectacolului*. Vladimir şi Estragon sunt înveşmântaţi în fracuri vechi, rupte, iar pălăria lui Gogo e doar amintirea unei pălării. Nu numai Lucky se dă în spectacol, la cererea stăpânului său, Pozzo. Prima lor venire e şansa unei reprezentaţii de forţă a unui Pozzo – probabil – cândva atlet, acrobat. Mişcările împiedicate, căderile lui Estragon, sunt ele însele parte a unui spectacol, având-ul drept unic spectator explicit pe imobilizatul Vladimir.

Aşteptându-l pe Godot la Teatrul „Szigligeti“ e, înainte de orice, dincolo de toate aceste realităţi, dar şi dincolo de atent cumpănitele ambiguităţi regizorale, spectacolul a doi mari actori. A doi actori bătrâni, din categoria celor despre care a scris atât de frumos George Banu, în cartea *Dincolo de rol sau Actorul nesupus* (Editura Nemira, Bucureşti, 2008). A doi actori unici, din categoria celor ce „evoluează între rol şi ei înşişi“. O fac, aşa cum e cazul actriţei Csiky Ibolya (*Didi*), depăşindu-şi propriile neputinţe fizice, biruindu-le prin voce, gest, intonaţie, sensibilitate. Prin talent, devotament şi credinţă în teatru. O fac, aşa cum îi reuşeşte lui Doboş Imre (*Gogo*), „asumându-şi rolul, depăşindu-l în acelaşi timp“. Ambii o fac, stabilind cu spectatorul o comunicare aparte. Una *de ordin secund*, cum scrie acelaşi George Banu, gândindu-se la un celebru poem al lui Ion Barbu.

Aşteptându-l pe Godot e, la acelaşi Teatru orădean, spectacolul unor actori tineri, aşa cum sunt încă Szotyori József (*Pozzo*) şi Fodor Reka, dovedind că nu de viitorul teatrului şi al artei actorului avem a ne îngrijora.

Iar dacă ţinem cont şi de detaliul că cei mai mulţi participanţi la reprezentaţia văzută de mine erau tineri, nici viitorul spectatorilor nu e defel dătător de spaime...

Nicolae PRELIPCEANU

Să ne amintim de Cehov!

Cea de-a treia reprezentaţie din seria **Zilelor Teatrului „Regina Maria“** de la Oradea a fost cea cu piesa ***Cometa*** de Justine del Conte. O poveste cam încâlcită, în care se amestecă intenţia de a face un fel de teatru în teatru sau, mai bine zis, o repetiţie de teatru, care nu reuşeşte din cauză că nu se repetă pur şi simplu o piesă, ci chiar o întâmplare de viaţă. Mă rog, asta e convenţia.

Un cuplu bogat, fără copii, are fantezia, la zece ani de la nuntă, de a repeta întocmai petrecerea de atunci. Mă rog, intenţia este a *doamnei mirese*, Elisabeth,

Şerban BORDA şi Anda TĂMĂŞANU

urmată docil de *domnul mire*, doctorul Arthur, şi de ceilalţi invitaţi. De la început, sesizezi că lucrurile nu pot fi repetate întocmai, pentru că există şi un copil de cinci luni, purtat de tatăl său într-un fel de rucsac invers, în faţă. Dar nu de aici începe totul. Multe lucruri seamănă, cum a observat cineva, cu atmosfera din piesele lui Cehov: mai ales cu *Trei surori* (aici sunt doar două, şi nu visează să ajungă la Moscova) şi cu *Pescăruşul*. Dar, de undeva, din adâncul dezvăluirilor care au loc pe parcursul cam lent al piesei, se iţeşte şi Ibsen. Drame de familie, drame în familii, drame explicabile prin teoriile lui Freud (invocate, de altfel, pe parcursul piesei), toate acestea fac din spectacol unul destul de greu, în ciuda momentelor sale de vag umor negru, împachetate de Radu-Alexandru Nica, regizorul montării, şi de coregraful Florin Fieroiu, în mişcare scenică şi dans. Totul se desfăşoară, pe scena mare de la Oradea, sub un imens măr cu trei trunchiuri dintr-unul singur (*ca trei fraţi într-o tulpină*...), de care atârnă fructe echilibrat colorate. Unul dintre ele, sigur, este real, deoarece *doctorul 99*, cum i se spune lui Arthur, după numărul de cuşaje cu pacientele (cam puţine, observa cineva), chiar muşcă dintr-unul şi nu-şi rupe niciun dinte. Avem două surori – una este Elisabeth, cealaltă Vera (mama fetiţei purtate de tatăl ei la piept), dar avem şi o mamă actriţă de film şi o fiică (a ei) care vrea să se facă actriţă de teatru; un fel de Nina Zarecinaia în versiune germano-mexicană, după originile şi apartenenţele autoarei. Ca şi-n Cehov, şi aici doctorul e în centrul interesului feminin; numai că aici el îşi şi desăvârşeşte *opera*, în timp ce la Cehov e mai mult un recipient pentru fantasmele feminine.

În centrul spectacolului este actorul-vedetă al teatrului, Richard Balint, care se mişcă dezinvolt, schimbând situaţiile cu mare uşurinţă şi agilitate; un fel de alt

Don Juan, dar mascat, devenind şi revenind la ce a fost pe parcursul evenimentelor din piesă, pentru a se îneca în final – fireşte, într-un lac, care, şi el, aminteşte de *Pescăruşul*. Un fel de pandant al lui este personajul Nane, o doamnă de şaizeci de ani care bea zdravăn, fără a i se clinti niciun fir de păr din cap, iar Irene Flamann Catalina, o actriţă experimentată de la Timişoara, îi conferă personajului siguranţă şi stabilitate, naturaleţe şi indiferenţă, la urma urmei, faţă de toate aceste drame care se desfăşoară sub ochii săi, dar care pe ea nu o mai pot atinge. Actriţa care joacă rolul miresei redivive, *Elisabeth*, Mihaela Gherdan, îşi construieşte destul de convingător personajul cel mai neştiutor (vorba ceea: ştie tot satul, nu ştie bărbatul; mă rog, acum, cu feminismul acesta, poate fi şi invers). Georgia Căprărin e un „pescăruş“ cu oarecare aplomb, dar asemănarea se opreşte la dorinţa de a deveni actriţă; Cehov merge mai departe şi ne arată ratarea personajului, aici miza fiind alta. Corina Cernea, în rolul *Gretei*, mama „pescăruşului“ *Isabel*, are momente când e diabolică şi momente de relaxare; de la personajul său pornesc dezvăluirile care vor duce la deznodământ. Un fel de altă Arkadină, pe care fiica ei o invidiază în secret. *Vera*, sora miresei redivive, este personajul rău, cel care spune tuturor, pe faţă, că s-a plictisit şi de bărbatu-său, şi de copil, iar Anda Tămăşanu, după rolul miliţiencei diabolice din *Cei ce nu uită*, mai are o dată prilejul să se exerseze, cu un real talent, într-o situaţie oarecum asemănătoare. Dania Ţinca e, în rolul *Annei*, actriţă de film, senzuală şi şovăitoare pe alocuri, dar destul de sigură pe partitura sa. Un personaj ciudat este *Gregor*, cel care se preface scriitor şi nu e, călător în Bangladesh, de unde vine cu un veşmânt cam ridicol pentru Europa de Vest; dar George Voinese îi dă şi acestui personaj un relief şi o undă de comic sesizabilă nu doar de la îmbrăcăminte. Un rol oarecum cehovian şi el, cam din *Pescăruşul*, e cel al lui *Nick*, bărbatul cu copilul la piept, în interpretarea lui Alin Stanciu. Ca totul să fie complet, ca totul să fie în ton cu germanitatea clasică, în final apare şi fantoma prăfoasă a lui *Lothar*, mort între timp, dar prezent la nunta reală, din urmă cu zece ani. Ceea ce aduce o vagă undă de expresionism german de altădată. Mireasa este cea care încearcă să dirijeze repetiţia; ea se încăpăţânează să păstreze totul cum a fost, dar nu reuşeşte şi înţelege asta abia în final, când totul se spulberă, într-un fel de semn că istoria nu se repetă nici chiar când te încăpăţânezi tu, cel care a trăit-o, să o mai joci o dată. E, la urma urmei, şi ideea din memorabilul film al lui Lucian Pintilie, *Reconstituirea*; sigur, cu alte mize, dar cam cu acelaşi tip de deznodământ.

Radu-Alexandru Nica a reuşit să redea atmosfera încărcată (*sic!*) a piesei, barocul nordic al acestei întâmplări dramatice, care debutează ca o comedie şi se tot înnegreşte pe parcurs, până când nuanţa iniţială dispare cu totul. Iar pomul, din care nu o femeie rupe un măr, nu e cel interzis.

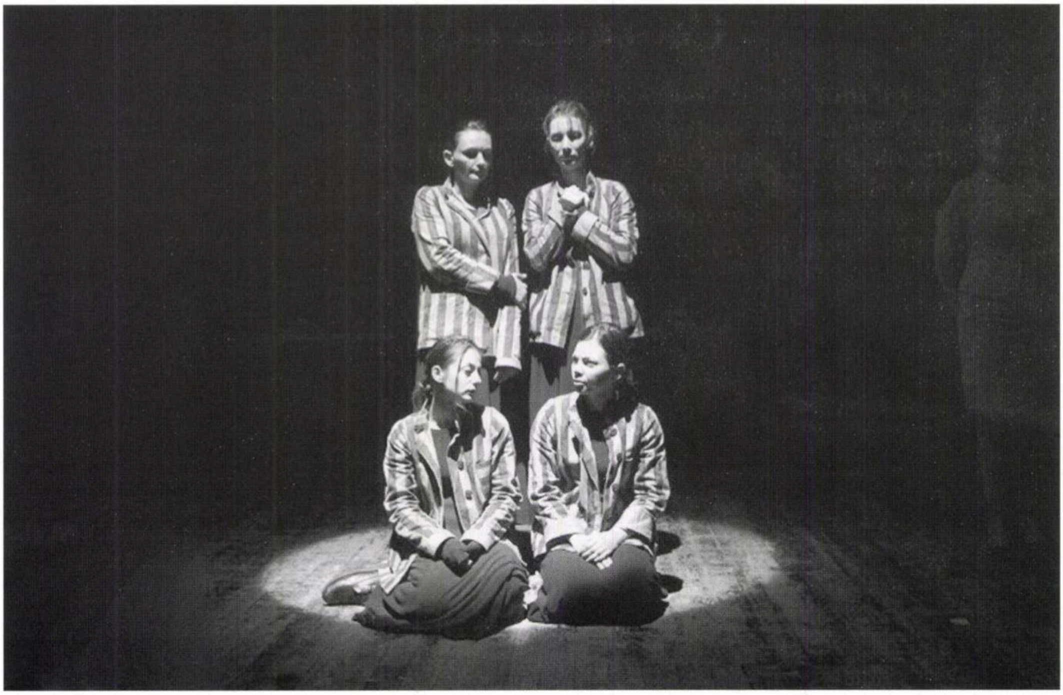
Teatrul „Regina Maria“ din Oradea – Cometa **de Justine del Corte. Traducerea: Alina Mazilu. Regia artistică: Radu-Alexandru Nica. Scenografia: Cristian Rusu. Coregrafia: Florin Fieroiu. Muzica: Alex Halka. Light design: Lucian Moga. Cu: Mihaela Gherdan (*Elisabeth, mireasă*), Richard Balint (*Arthur, mire şi chirurg transplantolog*), Anda Tămăşanu (*Vera, sora lui Elisabeth*), Alin Stanciu (*Nick, partenerul de viaţă al Verei, cu un bebeluş la piept*), Dania Ţinca (*Anna, actriţă de film*), Corina Cernea (*Greta, actriţă de teatru*), Georgia Căprărin (*Isabel, fiica Gretei, 17 ani*), Irene Flamann Catalina (*Nane, antreprenoare, peste 60 de ani*), Şerban Borda (*Gregor, întors din Bangladesh*), George Voinese (*Lothar, decedat la 64 de ani*). Data reprezentaţiei: 24 mai 2014.**

Cei ce nu uită...

Cei ce nu uită se intitulează spectacolul lui Gavriil Pinte, pus la Teatrul „Regina Maria“ din Oradea, oarecum în stilul celor două ale aceluiaşi regizor, de la Sibiu: cel pe versurile lui Cristian Popescu şi cel despre Cioran. De data asta, avem de-a face cu o temă mai vastă şi mai dureroasă pentru toţi românii, şi anume teroarea comunistă, rezistenţa, lagărele şi ticăloşia celor care au colaborat cu acel regim introdus de tancurile sovietice.

Gavriil Pinte îşi construieşte spectacolul pe antiteza dintre cei terorizaţi în închisori şi lagăre de muncă, şi cei care-i terorizează – fraţii lor, de altfel. Se spun versuri scrise în puşcăriile comuniste, în paralel cu versurile proletcultiste şi mincinoase scrise de scribii regimului, într-un fel de dialog al surzilor între cele două lumi – cea care terorizează şi cea terorizată –, se citează fragmente din cărţile victimelor comunismului sau chiar texte neutre despre acesta, în maniera declaraţiilor de presă, a frazelor de istorie recentă, relatări şi interpretări. Construcţia scenică este impresionantă: tot spaţiul Teatrului, din foaier şi până pe scenă, este conceput ca o imensă închisoare, semnificând ceva ce mulţi înţeleseseră încă din vremea comunismului – că ţara toată era o închisoare, sigur, cu cele propriu-zise mai crâncene decât afară-ul. La intrare eşti fotografiat (eu am refuzat şi am scăpat fără torturi), apoi ţi se dă un fel de cartelă de pe care se desprind bucăţelele de carton la intrarea în fiecare nouă bolgie comunistă, de către un actor-miliţian, până în final, la ieşire, când rămâi cu un fragment pe care e scris numele tău (pe care, de asemenea, a trebuit să ţi-l dai încă de la intrare) şi un număr. În timp ce intri în bolgiile diverse ale acestei întortocheate închisori, condus de oamenii în uniformele de miliţieni cunoscute, ai mici vederi halucinogene, printre zăbrele, cu tablouri ale lui Lenin, Stalin, Marx şi Engels, cărora, la sfârşit, încă li se mai roagă unii dintre cei convertiţi de la început, în ciuda faptului că, pe scenă, comunismul a luat sfârşit şi se desfăşoară înmormântarea cadavrului său. Aceasta din urmă, dublă, cu încă un cadavru, de data asta acoperit de cetină, la care fostul, cu o seară înainte, Leonce, boceşte maramureşeneşte.

Intenţia lui Gavriil Pinte este lăudabilă, ba chiar şi anumite scene sunt admirabile; am remarcat chiar oameni impresionaţi de ceea ce văd şi, poate, mai ales de ceea ce aud. Numai că... Numai că, sunt şi inexactităţi, cum ar fi lista puşcăriilor unde s-a desfăşurat teribila reeducare, începută la Suceava şi desăvârşită la Piteşti. Sigur, aceasta nu a avut loc la Canal, pentru simplul motiv că acolo regimul comunist avea nevoie doar de sclavi cu care să-şi sape ulterioara „magistrală albastră“, desăvârşită de Ceauşescu. Ceea ce e mai greu de remediat este faptul că, între scenele de recitare „înălţătoare“ a gunoiului proletcultist şi acelea în care răsună tristele, tragicele versuri scrise de victime în puşcării, are loc o vagă contaminare, încât ridicolul dintr-unele iradiază până dincolo şi le taie şi celorlalte aripile lirice şi efectul dorit. Deseori, ai impresia că toată această desfăşurare de texte nu este decât un revers al acelor însăilări de texte „revoluţionare“ cu care se lustruiau regimurile comuniste, încât ceea ce ar trebui să devină convingător îşi pierde valoarea şi semnificaţia. Spectatorii sunt duşi în camioane închise, cu prelate deasupra, într-un câmp de la marginea oraşului, pentru a asista la un fel de bacanală bolşevică, cu cântece şi dansuri deşucheate, ale activiştilor şi miliţienilor, în jurul execuţiilor a doi condamnaţi, simulate la oarecare distanţă, pe marginea unor gropi comune. În timpul drumului, care durează câteva minute, evocând plimbarea cu tramvaiul prin Dumbravă sau, pentru cine a fost, cu tramvaiul 35 al lui Cristian



Popescu, prin Bucureşti, miliţienii îşi batjocoresc victimele, înlănţuite în mijlocul liber al platformei camioanelor, printre spectatori, punându-i, la un moment dat, la întoarcere, în mod inexplicabil, să-şi spună versurile lor de jale, compuse în spatele gratiilor, fără efectul aşteptat, acela al unui nou episod de tortură. Pe alocuri sau chiar destul de des, totul are, însă, un aspect de montaj literar-artistic, formă cu care partidul unic credea că-şi poate spăla pe creiere cetăţenii. (Şi, pare-se, a şi reuşit; e drept, nu se ştie dacă cu astea sau cu mijloace ceva mai contondente.). Ar mai fi de reproşat ceva ce apare destul de repede în economia spectacolului, şi anume rostirea cu acelaşi ton avântat, patetic, ca şi cum s-ar recita poeme profund lirice, a unor texte reci, de ziar, cum ar fi relatarea despre Adunarea Parlamentară a Consiliului Europei de mai târziu, care nu a reuşit să condamne definitiv comunismul, după modelul condamnării nazismului; sau altele şi altele, care urmează. O alternare a nuanţelor, atent urmărită, nu ar fi făcut decât să dea alt relief spectacolului şi să-l facă mai convingător şi memorabil. Gavriil Pinte a preferat să relateze mult, dar deseori în manieră gazetărească, în locul selecţiei unui eventual simplu episod, însă atent transfigurat. Aşa, a ieşit un hibrid, căci sunt şi – puţine de altfel – scene artistic transfigurate, prin hăţişul de texte teoretice despre dezastrul comunist al României.

Teatrul „Regina Maria" din Oradea – Cei ce nu uită... **Un scenariu de Gavriil Pinte. Regia şi ilustraţia muzicală: Gavriil Pinte. Scenografia: Roxana Ionescu. Cu: Andreea Gabor, Alina Leonte, Mirela Lupu, Anca Sigmirean, Angela Tanko, Anda Tămăşanu, Dania Ţinca, Denisa Vlas, Ion Abrudan, Şerban Borda, Ciprian Ciuciu, Tiberiu Covaci, Andrei Fazecaş, Andrei Gliga, Sorin Ionescu, Igor Lungu, Sebastian Lupu, Eugen Neag, Ion Ruscuţ, Alexandru Rusu, Emil Sauciuc, Alin Stanciu, Radu Tudor, Răzvan Vicoveanu. Data spectacolului: 23 mai 2014.**

Alt Leonce şi altă Lenă

Îndepărtatul spectacol ***Leonce şi Lena*** al lui Esrig mai reverberează foarte vag în amintirea mea, pentru că, între timp, s-au interpus între acela şi cel de azi, de la Oradea, alte şi alte interpretări, ca să nu mai zic nimic despre decenii. Aceasta e soarta spectacolelor: cele de referinţă însele se scufundă, odată cu epoca lor, dacă nu în uitare, măcar într-un fel de penumbră, care sfârşeşte prin a fi întunericul însuşi. Să fim trişti, să ne veselim? Mai degrabă să ne vedem de treabă.

Aşa cum a făcut Mihai Măniuţiu la Oradea, unde, împreună cu neobosita Ada Milea, a compus un musical, hard-rock, din această poveste, în fond voit naivă şi voit romantică, a dragostei dintre *Lena* şi *Leonce* care fug unul de altul câtă vreme sunt sortiţi unul altuia de părinţii lor, regii, dar se atrag precum magneţii atunci când se întâlnesc, fără a şti că fiecare dintre ei este cel de care celălalt fuge. Povestea se desfăşoară într-o tabără de hippies, cu vreo trei rulote, una cocoţată, două aşezate cuminţi pe pământ, pictate cu flori mari (*flower-power*, n'est-ce pas?), din care ies şi în care intră, cântând cât îi ţine gura şi cât îi ţin instrumentele, tineri fără griji („şi fără bani“?), printre care şi prinţul, cu părul lung, prins într-o bandă, şi cu nişte blugi peteciţi. (Da' ştiţi? Peticiţi de tot, nu ca ăştia, rupţi pe ici-pe colo, care se mai vând tinerilor de azi.) Cântă şi Richard Balint, în rolul lui *Valerio*, cu un aplomb demn de un adevărat profesionist al cântecului, cântă şi Daniel Vulcu (în rolul de altădată al lui Nicky Wolcz, *Prezidentul Curţii*), ba cântă chiar şi *Regele de Popo*, adică Emil Sauciuc, şi Eugen Neag (*Prinţul Leonce*) şi Alina Leonte (*Prinţesa Lena*). Dar cine nu cântă, în acest spectacol de mişcare şi sunet şi lumini şi decor şi inspirată coregrafie (Vava Ştefănescu)?

Ceea ce deosebeşte actorii, atunci când pot să cânte, de cei care cântă de obicei, adică de profesioniştii acestei arte, este că cei dintâi, atunci când o fac, nu-şi uită şi profesia de bază, continuând să joace şi să se joace în acelaşi timp. Este şi ceea ce face farmecul acestui spectacol antrenant şi plin de umor, şi datorită lui Georg Büchner, puţin fericitul autor, care şi-a sfârşit viaţa la vârsta aproximativă a prinţului din piesă, dar şi datorită versurilor inspirate ale Adei Milea, care prelungesc formule ale autorului sau inventează altele, conjuncte (ca să mă exprim aşa). Pe de altă parte, e drept că, luat de valul cântatului, ca spectator, uiţi să mai observi nuanţele, existente totuşi, ale interpretării sau graţia cu care, de pildă, Alina Leonte îşi dezvoltă rolul; căci orice rol devine, privit rapid, un simplu show. Deşi nu este doar atât, cel puţin în cazul nostru. Mihai Măniuţiu a ştiut să amalgameze hard-rock-ul de altădată şi tabăra aceasta, care i-ar lăsa visători pe azi bătrânii beatnici de-atunci – pe un Andrei Codrescu, în speţă, cu mişcarea şi chiar zgomotul (şi furia? da, şi furia!) atât de plăcute generaţiilor de azi. Astfel încât, în splendida sală din Oradea, pregătită pentru a vedea un cu totul alt teatru, persistă în tot timpul spectacolului (cel puţin în seara de vară fierbinte când l-am văzut eu) o mişcare şi o participare spontană, care demonstrează priza pe care o face trupa cu publicul, în mod absolut spontan, repet, şi deloc controlat.

Foarte spectaculoasă ideea regizo-scenografică de a-i masca pe toţi participanţii la scenele finale, când prinţii se întorc în Regatul de Popo (tânăra prinţesă vine din Regatul de Pipi), cu nişte măşti-cranii dezosate, care, în alte împrejurări, ar înspăimânta, de data asta fiind menite să unifice şi să ascundă identităţi, înaintea marii dezvăluiri, finale, care constituie un happy-end pentru cei doi monarhi, dar şi pentru cei din jurul lor. (Într-o armonie suspectă, dacă ne gândim la atâtea tragedii plasate prin regatele, reale sau imaginare, ale lumii dramatice.) Astfel se

Pavel SÎRGHI, Răzvan VICOVEANU, Daniel VULCU, Eugen NEAG şi Richard BALINT

adună ca într-un buchet final toată această trupă (ce până atunci ieşea şi intra în cele trei rulote diferite), ca o lume unificată, a bucuriei şi dragostei neinfluenţate de interese de Stat, chiar dacă, fără să vrea, coincide cu acestea.

Spectacolul este conceput ca o repetiţie pentru reprezentaţia cu *Leonce şi Lena*, o convenţie destul de uzitată în revistele de pe Broadway, cel puţin atâta cât ne-am putut da seama din filmele care le sunt consacrate; dar asta e o bună introducere într-o creaţie uşoară şi veselă, antrenantă şi spectaculoasă, fiind, în acelaşi timp, o metodă postmodernă de a prefaţa opera.

Astfel de spectacole nu au şi nici nu trebuie să aibă nicio morală (în sensul cuvântului din finalurile fabulelor), cum de fapt mai niciunele nu trebuie să aibă morală (fie în coadă, fie de-a lungul), în afara aceleia, generoase, a victoriei dragostei autentice, neinfluenţate, sincere şi fără griji. Elogiul contemplaţiei mai degrabă decât al lenei (dar lenea este masca mortuară a celei dintâi), are şi el un farmec rar întâlnit în vreo piesă de teatru, fie ea din vremea lui Büchner, fie dinainte, fie de după. Iar în acest *musical* plin de farmec – o reuşită a Teatrului „Regina Maria" din Oradea –, toate aceste lucruri se îngemănează în modul cel mai armonios şi natural, dragostea şi muzica, fără nicio stridenţă, fără niciun rateu.

Teatrul „Regina Maria" din Oradea – Leonce şi Lena, **scenariu de Mihai Măniuţiu şi Ada Milea după Georg Büchner. Regia: Mihai Măniuţiu. Muzica originală: Ada Milea. Scenografia: Adrian Damian. Coregrafia: Vava Ştefănescu. Distribuţia: Richard Balint (*Valerio*), Eugen Neag (*Leonce*), Alina Leonte (*Lena*), Emil Sauciuc (*Regele Peter*), Daniel Vulcu (*Prezidentul Curţii*), Andreea Gabor, Angela Tanko, Mihaela Gherdan, Simona Codreanu (*Rosette/ Guvernante*), Răzvan Vicoveanu, Pavel Sîrghi, Alin Stanciu, Radu Tudor, George Dometi (*Consiliul Curţii*). Orchestra: Adrian Locovei (*acordeon*), Florian Chelu (*chitară bass*), Alexandru Szüz (*tobe*), Richard Balint (*chitară*). Data reprezentaţiei: 22 mai 2014.**

Mircea MORARIU

S-a sfârșit cum a-nceput

Sărbători fericite, comedie bulevardieră tipică, semnată de un as al genului, pe nume Jean Poiret, a intrat în repertoriul Teatrului „Regina Maria" din Oradea în lipsă de altceva mai bun. Nu din cine ştie ce necesităţi programatice, nu fiindcă genul nu ar fi reprezentat pe afişul Teatrului (cum e reprezentat e altă discuţie, deloc plăcută), nu deoarece ar fi vorba de un text de ultimă oră, în absenţa căruia stagiunea ce se apropie de final nu ar avea sarea şi piperul dorite. Nici vorbă.

Teatrul avea alte intenţii, alte planuri, pentru concretizarea cărora încheiase – zice-se – un contract ferm cu un preţuit şi de multă lume dorit regizor bucureştean. Contractul nu o fi fost suficient de ferm sau doritul nu a putut să îl onoreze. În consecinţă, a apărut un gol de producţie pe care a fost solicitată să îl „umple" Diana Lupescu. Ea a propus Teatrului *Sărbători fericite*, un text ce-i era cunoscut din spectacolul de acum zece ani şi mai bine de la Teatrul „Nottara", montat de Dinu Cernescu, spectacol în care a şi jucat, şi la care a şi făcut asistenţă de regie, şi pe care a vrut să îl monteze în stilul ei propriu, dar între limitele vodevilului tradiţional.

Propunerea a fost acceptată repede – ceea ce ar mai fi fost cum ar mai fi fost, deoarece, oricât ar strâmba din nas critica atunci când vine vorba despre genul bulevardier, genul e indiferent la rezervele criticilor. Ba câteodată chiar îi ia peste picior, campion în domeniu fiind Jean Anouilh, în ultima parte a creaţiei sale. Bulevardierul place, publicul îl doreşte: dovadă, faptul că la vodevilurile mai vechi sau mai noi sălile nu sunt niciodată goale. Iar *Sărbători fericite* e un text generos

Daniel VULCU și Denisa VLAD

pentru actori, bine scris, riguros ţinut în frâu de dramaturgul expert în râs, în comicul de situaţie şi de replică, dar şi în tehnica finalului croit aidoma începutului.

Diana Lupescu a căzut, din păcate, în greşeala de a accepta ca în distribuţie să figureze nu doar actori cu o anume experienţă în gen (Daniel Vulcu, Elvira Platon-Rîmbu, Corina Cernea, Mirela Lupu), ci şi interpreţi care, din varii motive, nu au prea fost distribuiţi în vremea din urmă (Denisa Vlad, Anca Sigmirean, Ion Ruscuţ) ori care se află la primii paşi în profesie (Andrei Gliga). Or, vodevilul fără actori-brici, antrenaţi, vii e de neimaginat. Interpreţii din prima categorie, îndeosebi Daniel Vulcu şi Elvira Platon-Rîmbu, nu au prea ascultat-o pe regizoare: s-au gândit să profite de montare şi să ne ofere recitaluri sau microrecitaluri, pe alocuri trase de păr, alteori în dispreţul bunului-gust ori chiar al bunului simţ teatral. Cei mai mulţi dintre actorii din cea de-a doua categorie fie că nu şi-au putut depăşi inhibiţiile, fie că pur şi simplu nu sunt făcuţi pentru genul în cauză.

Prima parte a spectacolului curge leneş, iar de la un moment dat încolo îşi pierde din interes, lâncezeşte de-a binelea. Cea de-a doua e zgomotoasă – prea zgomotoasă –, dezordonată, căzută pradă dorinţei acaparatoare de succes a Elvirei Platon-Rîmbu.

În primele zile ale stagiunii, Teatrul „Regina Maria“ din Oradea i-a arătat publicului său – tot mai numeros, de altfel (ceea ce e bine) – un defel izbutit spectacol cu *Opt femei* (ceea ce e rău). În lunile de final ale stagiunii, vedem o montare nu chiar foarte izbutită cu *Sărbători fericite*. Un indiciu că şi despre stagiune, nu doar despre textul lui Jean Poiret, se va putea spune că s-a cam sfârşit precum a început. Ceea ce nici motiv de sărbătoare ori de fericire nu e.

Teatrul „Regina Maria“ din Oradea – Sărbători fericite **de Jean Poiret. Tradaptarea: Petre Bokor. Regia: Diana Lupescu. Scenografia: Vioara Bara. Cu: Daniel Vulcu, Denisa Vlad, Corina Cernea, Anca Sigmirean, Mirela Lupu, Ion Ruscuţ, Elvira Platon-Rîmbu. Data premierei: 26 aprilie 2014.**

Mirela LUPU, Ion RUSCUŢ, Corina CERNEA, Andrei GLIGA şi Daniel VULCU

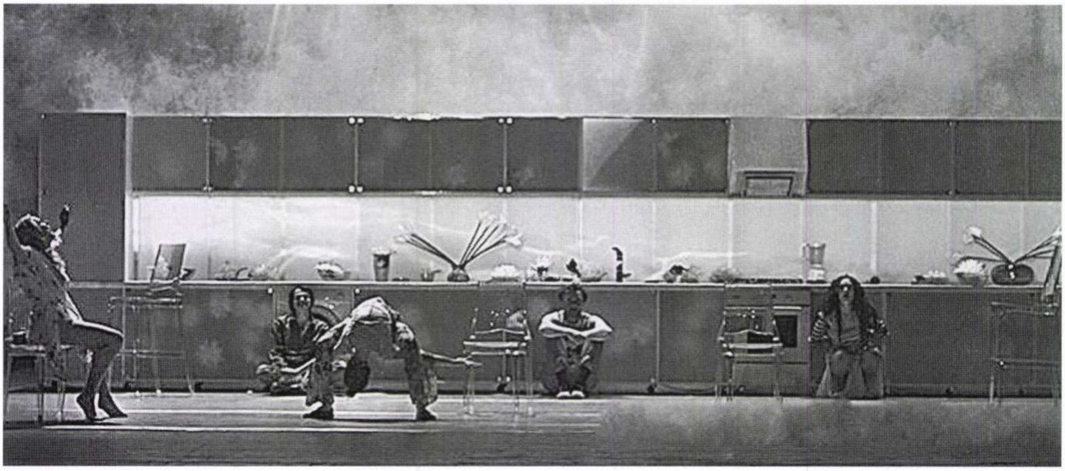
Ionuţ CORNILĂ şi Irina RĂDUŢU-CODREANU

Ştefan OPREA

Braţ la braţ cu Ibsen

Pe scena de la Iaşi, Ibsen are o veche şi solidă tradiţie, principalele sale piese fiind reprezentate aici, de-a lungul vremii, în remarcabile viziuni regizorale şi prilejuind trupei realizări de referinţă; este, desigur, unul dintre motivele care explică interesul cu care publicul a aşteptat şi a primit recenta premieră cu ***Femeia mării***. Unul, dar nu singurul motiv, cel de-al doilea fiind numele regizorului, al acestui pe cât de preţuit şi adulat creator, tot pe atât de contestat de unii şi de alţii: Radu Afrim. Deşi mereu acuzat de tradiţionalism de către cei care îl cunosc prea puţin, publicul ieşean are suficiente deschideri spre noutate, spre inedit şi chiar spre „trăsnăi“, cu condiţia ca acestea să aibă, totuşi, o legătură – fie ea cât de firavă – cu arta teatrului.

Sigur că, înainte de premieră, toată lumea se aştepta la o întâlnire gravă, sobră, cu unul dintre marii dramaturgi ai literaturii universale, cu un Ibsen al teatrului de idei, al problematicilor complexe, al dezbaterilor patetice în zona moralei, al tensiunilor şi neliniştilor conştiinţei şi sufletului omenesc, al revoltelor spiritului faţă de relele întocmiri sociale; adică o întâlnire cu acel Ibsen pe care îl ştim dintotdeauna. Sigur că bunii cunoscători ai evoluţiei concepţiilor din zona creaţiei dramaturgice şi din cea a artei spectacolului au venit la premieră convinşi că lumea dramelor ibseniene ne poate părea – istoriceşte vorbind – demodată, învechită, ieşită din uz, dar că în aceste drame – care au marcat decisiv evoluţia gândirii dramaturgice şi a gândirii teatrale în general – există şi rezistă la examenul sever al actualităţii



suficiente resorturi nobile ale gândirii şi sensibilităţii umane. Pentru întâlnirea tonifiantă cu acestea vine azi publicul la spectacolele Ibsen.

Şi a venit, fără rezerve, şi la *Femeia mării* pusă în scenă la Iaşi de regizorul Radu Afrim. A venit ştiind că *Femeia mării*, alături de *Nora, Strigoii, Hedda Gabler* ş.a., se află bine ancorată în problematica privind condiţia femeii în societate şi în familie; şi mai ştiind, totodată, că, azi, problema *familiei nucleare* se află în cădere liberă. Întrebarea (de acasă) era: cum va trata chestiunea imprevizibilul şi libertinul Afrim? Iar răspunsul a fost unul mulţumitor pentru toată lumea, adică şi pentru interpreţi (o echipă de actori tineri şi... neliniştiţi), şi pentru spectatori.

Ce a făcut, în fapt regizorul? L-a luat la braţ pe Ibsen, şi, foarte amical, l-a convins să renunţe la ştaiful obişnuit, să accepte ca personajele sale să-şi lase la garderobă ţinuta sobră, limbajul şi comportamentul strict supravegheat, după regulile rigide ale moralei finalului de secol XIX, să se delegitimeze adică, şi să devină nişte libertini din vremea... afrimică, tulburaţi, fireşte de dramele lor, dar trăindu-le mai spectaculos, arătându-le lumii fără pudoarea şi reticenţele altedăţii ibseniene, ci cu nonşalanţa şi cu libertinajul secolului în care ne aflăm. Important, în aceste condiţii, rămâne faptul că ele, personajele, nu-şi pierd consistenţa – în asta constând, de fapt, miracolul actului regizoral.

Wangel, de pildă, capul familiei, medic cu principii şi comportamente înscrise strict în normele epocii, ne este prezentat pe scenă îmbrăcat foarte lejer, desculţ şi cu cămaşa afară din pantalonii prea scurţi. Bea mult, vomită, plânge, e vesel peste măsură în unele scene (o veselie trucată, prin care îşi maschează drama nefericirii din căsnicie). Deşi şochează prin ţinută, comportament şi limbaj – adică deşi la vedere e cu totul altfel decât îl propusese Ibsen –, fondul personalităţii şi fiorul dramatic rămân, în linii generale, nealterate. Deşi tânăr şi cu experienţă scenică nu foarte bogată, Ionuţ Cornilă poartă cu siguranţă personajul între aparenţa comportamentului degajat – pentru ceilalţi, şi tensiunile dramatice interioare – pentru sine. Actorul face, în fond, o compoziţie. Izbutită şi convingătoare.

Şi asupra *Ellidei*, personajul principal, au fost operate schimbări, în sensul că o parte importantă a motivaţiilor evoluţiei ei dramatice au fost înlăturate. Dramaturgul a scris această piesă sub impulsul ideilor secolului privind emanciparea femeii, pledând în favoarea dreptului acesteia de a-şi hotărî singură soarta. Căsătorită cu Wangel fără ca el să-l fi alesul, Ellida trăieşte cu insatisfacţia că a fost, de fapt,

Dumitru NĂSTRUȘNICU și Ada LUPU

vândută. La această profundă insatisfacţie se mai adaugă amintirea vie a *Străinului*, bărbatul cu care se logodise în taină şi care, plecând, îi promisese că va veni într-o zi să o ia cu el. Drama ei, deja dublu alimentată, este sporită decisiv de obsesia mării. Fiică a paznicului de far, Ellida a trăit pe malul mării, fascinată de măreţia şi de tainele acesteia, de necunoscutul din adâncuri, de zbuciumul neîntrerupt al valurilor şi de chemarea irezistibilă a depărtărilor. „Transplantată" pe uscat prin căsătoria cu doctorul Wangel, ea nu se poate adapta, nu-şi poate uita mediul în care a trăit, e obsedată de mare şi are permanente viziuni în care marea îşi exercită chemarea irezistibilă. Sigur că, pentru regizorul modern, aceste obsesii – care permit o tratare complexă şi interesantă a personajului – sunt mai ofertante decât pledoaria în favoarea libertăţii femeii de a-şi alege singură drumul în viaţă (chestiune care astăzi e rezolvată; cel puţin aşa cred). Radu Afrim a renunţat cu totul la această din urmă linie de conflict din textul ibsenian şi a adus în prim-planul spectacolului obsesia Ellidei, pe care a împletit-o cu povestea logodnei cu Străinul. Aşteptarea tensionată a acestuia şi obsesia mării alcătuiesc materia dramatică din care se nutreşte personajul, păstrându-l perfect ancorat în gândirea şi viziunea ibseniană. Această opţiune îl conduce însă pe Radu Afrim spre un cu totul alt final decât propusese Ibsen. Norvegul găsise soluţia pentru un final happy: sacrificându-şi propria fericire, Wangel îi acordă soţiei ceea ce îşi dorise cu ardoare, adică libertatea de a alege după propria-i inimă şi după propria-i credinţă; Ellida putea deci să plece cu Străinul sau să rămână cu Wangel şi cu familia lui. Şi ea rămânea, renunţând şi la obsesia mării şi la aventura necunoscutului. Lui Afrim i s-a părut banal acest final happy şi a ales unul ambiguu – desigur, mai interesant pentru gustul modern şi pentru alunecoasa morală actuală. Aşadar, finalul: pe plajă, cei trei sunt împreună – femeia între cei doi bărbaţi, nehotărâtă să se despartă de soţ, dar şi răspunzând (fizic) chemărilor celuilalt, care îi mai şi cântă o frumoasă melodie, cu versuri de inimă, ademenitoare. Heblu şi întrebare: ce se va întâmpla? Va pleca Ellida cu Străinul? Va rămâne cu soţul? Va urma activarea unui clasic triunghi? Spectatorul va alege varianta pe care o va socoti potrivită.

Lucrul regizorului cu actorii a fost – se vede din evoluţia acestora – minuţios, cu accente riguroase pe mişcare şi pe relaţie, pe legitimarea exactă a fiecărui personaj. Totul, în zona interpretării actoriceşti, pare finisat cu grijă, totul are sens, totul contribuie la unitatea ansamblului caracterizat prin dinamism şi culoare, totul

Irina RĂDUȚU-CODREANU

comunică limpede cu sala. Este de remarcat interpretarea Irinei Răduţu-Codreanu, o *Ellida* cu momente de fermitate în decizii, cu frământări interioare de un dramatism bine dozat, cu explozii şi cu nostalgii, cu oscilări sincere şi cu feminităţi discrete. Frumoasă şi feminină, actriţa merita acest rol, în aceeaşi măsură în care rolul o merita pe ea. Foarte bună, apoi, evoluţia tânărului Andrei Sava (*Lingstrand*, devenit, în spectacol, *Hans*), care a intuit exact sensibilităţile personajului doritor să devină artist, precum şi a Adei Lupu (*Hilde*), dinamică şi cu farmec personal.

Scenografia Alinei Herescu e vie, funcţionează, oferă imagini expresive care înlocuiesc pagini întregi din text. Dominanta ei este marea, fireşte, cu flora şi fauna ei, cu farul, cu valurile agitate, toate nuanţând şi dând sens obsesiilor, nostalgiilor şi dorinţelor Ellidei.

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – Femeia mării, **scenariu după Henrik Ibsen. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Alina Herescu. Video design: Andrei Cozlac şi Iustin Şurpănelu. Cu: Ionuţ Cornilă (*Wangel*), Irina Răduţu-Codreanu (*Ellida*), Dumitru Năstruşnicu (*Arnholm*), Cosmin Maxim (*Străinul*), Andrei Sava (*Hans*), Ada Lupu (*Hilde*), Ana Apetrei (*Bolette*). Data premierei: 1 iunie 2014.**

Călin CIOBOTARI

„Trei surori", variantă americană

A face un spectacol de teatru pe un scenariu de film, film care, la rândul lui, s-a bucurat de un succes internaţional şi de premii pe măsură, nu înseamnă deloc „a merge la sigur". Bineînţeles, ai deja o notorietate asigurată, însă, inevitabil, comparaţia pe care spectatorii o vor face cu filmul te va pândi la fiecare pas. Sunt sigur că regizorul Claudiu Goga s-a gândit la toate astea atunci când a decis să monteze la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" scenariul lui Tracy Letts, ce a stat la baza filmului *August osage county* (tradus la noi *Ţinutul din mijlocul verii*, Premiul Pulitzer în 2008). La fel, sunt sigur că Mihaela Arsenescu Werner s-a gândit la Meryl Streep şi la cât este de dificil să interpretezi un rol în care ea ne-a lăsat cu gura căscată. Tot aşa cum Doina Deleanu n-avea cum să nu aibă emoţii în plus, într-un rol în care Julia Roberts a fost Julia Roberts. Şi aşa mai departe... Dar Goga a riscat, a crezut în acest extraordinar text şi a propus o distribuţie ideală.

Undeva, în vastele podişuri ale statului Oklahoma, profesorul Beverly Weston, de şaizeci şi nouă de ani, decide să se sinucidă. „Viaţa este foarte lungă" – citează el din T. S. Eliot. Îşi părăseşte soţia bolnavă de cancer şi dependentă de pastile, prilej pentru o reunire a familiei. Barbara, Ivy şi Karen, fiicele lui Violet şi Beverly reîntregesc dizarmonic peisajul unui „acasă" fals. Nu vin singure, ci cu oamenii de lângă ele, cu angoasele, psihozele şi nenorocul pe care această familie pare să şi-l transmită din generaţie în generaţie. O familie de învinşi, cu o mamă inteligentă, a cărei personalitate puternică are, însă, orientări distructive şi auto-distructive. Barbara, fiica cea mare, în pragul divorţului de un soţ, Bill, care şi-a găsit o femeie mult mai tânără, şi mamă a unei adolescente de paisprezece ani care deja se droghează. Fiica mijlocie, Ivy, nefericită în dragoste şi, în prezent, într-o relaţie cu verişorul Charles, despre care va afla mai târziu că îi este frate. În fine, mezina Karen, naivă şi uşuratică, genul perfect pentru bărbaţi dubioşi, precum logodnicul ei, Steve. Sora lui Violet, Mattie Fay, colorează un peisaj gri, apăsător, în care ziua se confundă cu noaptea, iar demonii lăuntrici ai fiecăruia rătăcesc prin încăperile unei case ce pare blestemată.

E un foarte subtil filon cehovian în textul scenaristului american. Cele trei surori din familia Weston îşi au răsfrângeri, cel puţin la un nivel de suprafaţă, cu surorile Prozorov, aşa cum Beverly Weston are ceva din nobleţea bănuită a generalului Prozorov. Un cult al tatălui, ce se manifestă în textul lui Letts, mai cu seamă prin intermediul fiicei cele mari („mi-ar plăcea ca tata să fie aici... şi mama să fie cea care a dispărut"). Ceea ce este absolut nou faţă de Cehov, este mutaţia radicală pe care autorul o propune: o schimbare majoră de paradigmă, care face din mamă personajul central. Iluzoria Moscovă invocată de surorile cehoviene se împlineşte în acest „acasă", pe care, deloc întâmplător, Claudiu Goga îl aşază în titlul spectacolului său (***Acasă, în miezul verii***). Un „acasă" răsturnat, în care, paradoxal, sentimentul înstrăinării, al alienării, devine dominant.

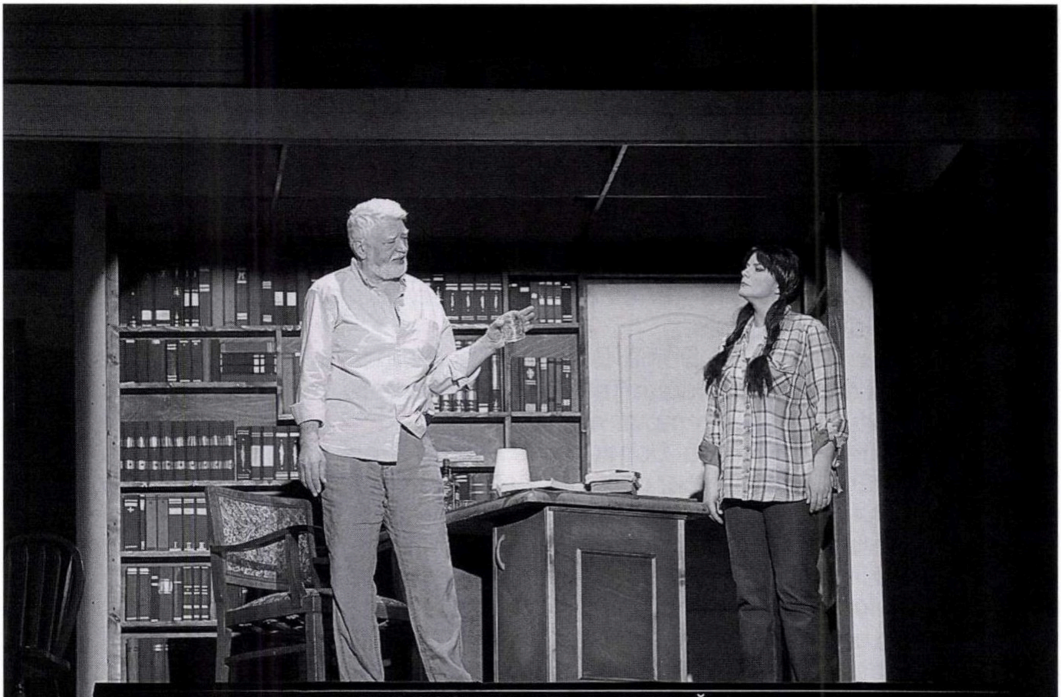
Cu acest text amplu, de o frumuseţe rară, cu labirinturi psihologice, lucrează regizorul. Folosind o traducere proprie, el reuşeşte o transpunere curată, coerentă – în fapt, o şlefuire scenică a vastului scenariu narativ. Insistă foarte mult pe developarea relaţiilor dintre personaje, simţind că acesta este centrul de greutate al piesei. Întreaga regie stă sub semnul unei fineţi desăvârşite, construcţia, în ansamblul ei, fiind unitară şi fără fisuri. Regizorul nu intervine în a decide destinul unui personaj sau al altuia în raport cu percepţia spectatorului, ci, într-o manieră aparent neutră, lasă judecarea personajelor sale în seama unui public implicat încă de la prima scenă, când Beverly i se adresează în mod nemijlocit. E o primă nuanţă, care delimitează spectacolul de textul lui Letts şi solidifică relaţia între scenă şi sală. Faptele derulate în casa familiei Weston ne privesc şi pe noi, aşa cum în citatul din Eliot se poate regăsi, precum profesorul, şi spectatorul anonim dintr-un teatru est-european. Este foarte importantă această primă orientare către sală: acţiunile scenice nu mai au un caracter excepţional, ci sunt întâmplările aproape banale ale unor semeni ai noştri. Sunt exact acele deziderate ale creatorilor străvechilor tragedii greceşti: tot ce se întâmplă acolo ţi se poate întâmpla chiar ţie. Şi, într-adevăr, impresia de tragedie pluteşte în aer, în ciuda aparenţelor de „dramă burgheză". Marile teme pândesc de pretutindeni: crima (în definitiv, cu un simplu telefon, pe care nu l-a dat, Violet şi-ar fi putut salva soţul), sinuciderea, incestul – ce parfum de Grecie antică updatată...

Pentru ca tot acest ansamblu de fapte psihologice să poată fi asumat cât mai coerent, Claudiu Goga imaginează ca decor o casă cu trei niveluri (parter, etaj şi mansardă). Ştefan Caragiu, acelaşi scenograf care îl servea în urmă cu câţiva ani pe Goga, în *Rinocerii*, cu o construcţie oarecum similară, construieşte acum o locuinţă cu interioarele la vedere; o casă în cel mai deplin înţeles al termenului, cu living, bucătărie, bibliotecă, dormitoare etc. Tonurile sobre, bunul gust al unor încăperi ce aparţin unor oameni educaţi. O casă pragmatic realizată şi de o funcţionalitate impecabilă, în care nimic nu vorbeşte despre „scheletele" ascunse prin dulapuri. Mutarea atenţiei pe spaţii diferite de joc (camere) se face aproape în modul schimbărilor de cadre din cinematografie. Eclerajul dobândeşte o importanţă majoră, el particularizând nu doar fiecare încăpere, ci şi „coloratura" emoţională a fiecărei scene. Creşterea tensiunii dramatice este direct proporţională cu ascensiunea la nivelurile superioare ale imobilului. Spre final, o privim pe menajeră, sus, la mansardă, şi înţelegem cât de aproape este climaxul...

În contrasensul tendinţelor actuale, Goga nu pune mare accent pe muzică. Câteva secvenţe din Eric Clapton, cerute de text, frânturi dintr-un hit despre suferinţa în dragoste, apoi sunete ce anunţă schimbările de „cadru" despre care pomeneam mai sus. O simplitate cvasitotală ce permite cuvântului rostit să se înstăpânească decisiv în atmosfera fonică a casei Weston.

Lui Claudiu Goga i-a ieşit o distribuţie impecabilă, fără de care spectacolul nu avea prea multe şanse. Cel puţin la nivelul personajelor majore ale montării. Sunt astfel de momente, în care un critic familiarizat cu actorii unui anumit teatru se simte răzbunat pentru toate insatisfacţiile de până atunci, pentru toate frustrările şi neîmplinirile pe care le-a simţit, urmărind cum actori cu potenţial îşi irosesc energiile în producţii moarte din faşă.

De mult nu am văzut partituri atât de reuşite ca acum, de mult nu am asistat la o asemenea coeziune a trupei. În prim-plan este, bineînţeles, Mihaela Arsenescu Werner. Odată cu rolul acesta (*Violet*), Teatrul Naţional din Iaşi poate emite pretenţii justificate pentru un Premiu UNITER la Secţiunea interpretare feminină. Actriţa interpretează tulburător un personaj memorabil, pe care ni-l arată în toată splendoarea contrastelor sale. Se întâmplă rar în teatru ca un actor să nu încerce a-şi epuiza personajul, ci, din contra, să vrea să-l lase cât mai deschis, cât mai aproape



Emil COȘERU și Diana CHIRILĂ

Mihaela ARSENESCU-WERNER și Haruna CONDURACHE

de ceea ce Eco numea „interpretare infinită“. Poţi scrie o carte despre această *Violet*: Mihaela Arsenescu Werner îi poartă paşii printr-un prezent al nostru, arătându-ne şi luminile şi umbrele, izbucnirile şi prăbuşirile, semnele unei personalităţi tumultuoase, apoi semnele morţii ce se întrevede, distanţele dintre dragostea maternă şi dragostea de sine, gustul amar al ratării şi pofta de viaţă, atât de fin redată prin acea simplă cremă de mâini, al cărei miros stârneşte voluptăţile feminităţii. Violet e cinică şi tragică, personaj damnat la singurătate...

Asemenea ei, moştenindu-i despotismul şi forţa, *Barbara*, dublură simbolică a mamei sale, are şansa unei alte interpretări antologice: Doina Deleanu, actriţă specială, cu o expresivitate frumoasă, în care se citesc, ca dintr-o carte, trăirile, pulsiunile, fiorurile, spaimele.

Şi Mihaela Werner, şi Doina Deleanu semnează, în *Acasă, în miezul verii*, adevărate lecţii de actorie. Relaţia între Violet şi Barbara, relaţie centrală în reţeaua de noduri a textului, este exemplar construită.

Le secundează, Haruna Condurache (*Ivy*) şi Petronela Grigorescu (*Karen*). Prima, dezvoltând profilul fiicei care vrea să se rupă de sub autoritatea tiranică a unei mame copleşitoare; cea de-a doua, în contrapunctul total al surorilor, articulând datele de fond ale unei femei nu foarte inteligentă, însă predispusă nefericirii. Tot la capitolul interpretări feminine, Tatiana Ionesi este încântătoare, în rolul scorţoasei mătuşi, iar Ioana Corban se achită onorabil de sarcini, în postura adolescentei *Jean*. M-a bucurat enorm Teodor Corban (*Charlie Aiken*) care, în sfârşit, îşi arată *back-ground*-ul de mare actor, după o perioadă în care l-am simţit blazat. Personaje foarte puternice propun, apoi, Constantin Puşcaşu (*Bill*), Călin Chirilă (*Steve*) şi Cosmin Maxim (*Charles*). Emil Coşeru, în rolul lui *Beverly Weston*, lasă o impresie suficient de puternică încât imaginea tatălui, aşa cum se decupează în scenele de început, să însoţească spectatorii până la final, când – spectral, tăcut, detaşat – Emil Coşeru revine... În fine, Diana Chirilă asigură partitura indiencei ermetice, introvertită, însă omniprezentă, iar Volin Costin propune un şerif din care se putea scoate mai mult.

Finalul spectacolului se bazează, asemenea începutului, pe o altă nuanţă delimitativă faţă de scenariul iniţial. În textul lui Tracy Letts, Violet, părăsită de toţi, se refugiază în poala indiencei, gest care poate avea semnificaţii suplimentare, eventual ideologice, pentru cititorul/spectatorul american. Claudiu Goga găseşte o rezolvare specific europeană, mult mai inspirată, cred eu: de la mansarda ei, cu căştile în urechi, indianca nu mai aude strigătele de ajutor ale lui Violet, astfel încât singurătatea acesteia din urmă devine deplină. În scenă intră Beverly, fantoma soţului. Sub privirile văduvei sale, se aşază pe canapea, un pic ironic, un pic indiferent, un pic curios... Final!

Acasă, în miezul verii este un spectacol care te face să uiţi filmul cu Meryl Streep şi Julia Roberts, sau, dacă nu să-l uiţi, măcar să faci abstracţie de el, pe durata celor aproape trei ore petrecute în Sala Mare a Teatrului Naţional din Iaşi. Nu e puţin lucru...

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi – Acasă, în miezul verii **de Tracy Letts. Regia: Claudiu Goga. Traducerea: Claudiu Goga şi Ştefan Iacob. Scenografia: Ştefan Caragiu. Ilustraţia muzicală: Claudiu Goga. Cu: Emil Coşeru, Mihaela Arsenescu Werner, Doina Deleanu, Constantin Puşcaşu, Ioana Corban, Haruna Condurache, Petronela Grigorescu, Tatiana Ionesi, Teodor Corban, Cosmin Maxim, Diana Chirilă, Călin Chirilă, Volin Costin. Data premierei: 12 aprilie 2014.**

Ioana CORBAN, Călin CHIRILĂ, Petronela GRIGORESCU

Haruna CONDURACHE, Constantin PUŞCAŞU, Mihaela ARSENESCU WERNER, Tatiana IONESI, Doina DELEANU, Teodor CORBAN

Călin CIOBOTARI

O montare de referinţă...

Tot mai rar am ocazia să văd teatru de bună calitate la Ateneul „Tătăraşi". Bugete mici, impresia că publicul înghite orice îi oferi, actori care fac şi ei ce pot, regizori pe care nu prea îi mai caută nimeni şi devin abonaţi la cimitirele elefanţilor sau, cum spunea Mazilu, întreprind pelerinaje la ruinele unor vechi pasiuni. Iată de ce, ***Cererea în căsătorie*** a lui Radu Ghilaş m-a bucurat şi m-a făcut să-mi amintesc străvechile vremuri în care Ateneul condus de Benoît Vitse chiar conta teatral.

Principala provocare a oricărui regizor care optează pentru *Cerere în căsătorie* este, cred, de a umple cu ceva un spectacol de minimum o oră. Textul de la 1888 al lui Cehov este, pe cât de încântător, pe atât de concis. De cele mai multe ori, directorii de scenă apelează la colaje Cehov, reunind două, trei sau chiar mai multe dintre textele scurte ale dramaturgului rus. Radu Ghilaş, însă, a avut ambiţia să rămână doar la acest text, pe care, iarăşi, să nu-l trădeze literal cu nimic. I-a ieşit un spectacol plin, fără „burţi", fără trageri de timp, fără lipituri sau artificialităţi, ba chiar un spectacol profund, surprinzător şi original.

Ceea ce este cu totul neaşteptat este cheia de lectură pe care regizorul ieşean o propune: povestea tânărului moşier Ivan Vasilievici Lomov, plecat în vizită la vecinul său Stepan Stepanovici, pentru a cere mâna fiicei sale, Natalia, rămâne scenariul amuzant al unei cereri în căsătorie; însă, în acelaşi timp, devine o foarte gravă meditaţie asupra istoriei ingrate, asupra memoriei şi asupra necesităţii de a spune adevărul. Concret, Ghilaş speculează regizoral, cu o ingeniozitate remarcabilă, conflictul dintre Lomov şi Natalia: a cui este Poiana Boilor? Un ţinut pe care cei doi şi-l dispută aprig, invocând, pe diferite tonalităţi, argumente ce se pierd în vechime. În momentul în care se ajunge la acest punct, publicului i se prezintă o hartă de mari dimensiuni: o hartă a României şi a Basarabiei. Capătă sens uniformele pe care le poartă Lomov şi Natalia: una cu însemnele germane, cealaltă cu specific rusesc. Nevinovatul text al lui Cehov îşi modifică brusc sensurile, devenind un foarte subtil pretext de evocare a raptului istoric. Întregul spectacol este presărat cu o simbolistică discret naţionalistă, de bun-gust, fără ostentaţie, fie că vorbim despre elemente cromatice (tricolorul floral dintr-una dintre scene), fie despre obiecte cu încărcătură specifică (medalii etc.).

Ideea este ofertantă, textul nu e deloc forţat pentru a se plia supratemei, iar comportamentul personajelor subliniază natural această nouă perspectivă. E genul de adaptare ireproşabilă, care nu sacrifică nimic din ce-i al dramaturgului, dar care orientează miza dramatică spre problemele aflate pe ordinea de zi a spectatorului contemporan. Subiectul e cu atât mai actual, cu cât recentele conflicte din Ucraina readuc în atenţie comportamentul abuziv al marilor puteri. Basarabean el însuşi, Radu Ghilaş abordează subiectul într-un mod mai degrabă sentimental decât documentar, deşi finalul punctează oarecum şi la capitolul acesta: sunt rulate imagini cu Putin, Merkel şi alte frânturi de personaj real, fie într-un registru serios, fie într-unul caricatural. Un citat explicit din Cehov vine să confirme discursul despre neuitare al regizorului. Pentru ca asemenea întâmplări să nu mai poată fi posibile, cele ce au fost trebuie evocate la nesfârşit.

Două observaţii aş avea, asupra modului în care este pusă în scenă încântătoarea idee de spectacol a lui Radu Ghilaş. Am îndoieli că personajelor le erau necesare uniformele cu însemne (atât de) explicite. Lomov sugera încă de la prima sa apariţie apartenenţa lui la hitlerism (prin gesturi, mustăcioară à la Adolf etc.). Uniforma, devoalată după primele 30 de minute de spectacol, nu face decât să îngroaşe evidenţa. Acelaşi lucru e valabil şi pentru Natalia, îmbrăcată în ofiţer rus, deşi, din nou, era clară apartenenţa ei la gândirea şi comportamentul tipic slave (prezenţa samovarului, bunăoară, pe care, într-o scenă, eroina îl ţine cu mândrie la piept, ca pe o a doua inimă). O altă observaţie vizează scenele de după tranşarea conflictului cu Poiana Boilor, atunci când motivele de dispută sunt date de cei doi câini. Actanţii poartă aceleaşi uniforme, deşi, scenic, ele sunt parţial justificate; tema Basarabiei rămâne într-un plan secund, prioritară fiind disputa pentru cine este mai puternic, Germania sau Rusia... Este adevărat, finalul revine la ideea raptului teritorial, însă logica discursului regizoral are o uşoară fractură în scenele de care pomeneam. La fel, nu mi-a fost prea clar codul vestimentar al bătrânului Stepan Stepanovici. Dacă, în prima parte, râtul de porc pe care îl poartă cu mândrie pe creştet este elocvent, în partea a doua îl regăsim cu o caschetă ce poate fi una rusească, după cum poate fi şi a unui ceferist român.

Trecând peste aceste mărunte inconveniente, Ghilaş mai are o idee regizorală de excepţie: cei doi câini despre care se face vorbire în partea a doua a spectacolului sunt jucaţi de la început până la sfârşit de doi muzicieni profesionişti, o violonistă (Mirela Iluchianu) şi un acordeonist (Daniel Bîrlescu). Au, deopotrivă, comportament canin şi uman, acoperă (neaşteptat de bine) zona de actorie, dar şi de „ilustraţie“ muzicală (aranjamentul muzical este impecabil pus la punct de Dragoş Cohal). Sunt personaje savuroase, dubluri animaliere ale stăpânilor, uneori întrupări ale gândurilor acestora, alteori prelungiri ale personalităţilor omeneşti. Tot ceea ce fac în scenă are justificare. S-a lucrat foarte mult cu ei, iar rezultatele se văd. În treacăt fie spus, sunt scene în care personajele lor sunt mai tentante decât cele ale actorilor.

Aşadar, două idei suficient de puternice pentru a face din spectacolul lui Ghilaş unul de referinţă în lista de montări a *Cererii în căsătorie*. Am apreciat amenajarea spaţiului de joc (scenografia Cătălin Târziu), la fel ca şi elementele de coregrafie (Lorette Enache). O curte, o sugestie de interior etajat, multe flori, totul inducând o stare artificială de bine în sufletul unui spectator provocat să decidă de unul singur dacă vrea istorie sau... nuntă!

Pe *Stepan Stepanovici* îl interpretează Emil Coşeru. Îi iese un moşier în toată puterea cuvântului, în care coexistă egoismul proprietarului cu grijile tatălui ce şi-ar vrea fata măritată. Stepan Stepanovici e ceva mai puţin rus decât fiica sa, profilul său e unul mai general alcătuit, oferindu-ne mai degrabă o tipologie psihologică decât una naţională. Cezara Fantu (*Natalia*) este energică, are personalitate, place pe scenă şi lasă urme în memoria spectatorului. Personajul său este, însă, unilateral construit: respiră prea puţin femeia şi prea mult... uniforma. În *Lomov*, Codrin Dănilă probează momente de sclipire, după cum, adeseori, joacă mult prea gros, exploatând reacţiile publicului de la Ateneul „Tătăraşi". Deşi, până la urmă, poate că actorul trebuie să se adapteze publicului pe care îl are, un joc prea esenţializat având-şi riscurile sale, în faţa unor spectatori care nu-şi doresc altceva decât să râdă. Oare?

Ateneul „Tătăraşi" din Iaşi – Cerere în căsătorie **de A. P. Cehov. Regia: Radu Ghilaş. Scenografia: Cătălin Târziu. Aranjamentul muzical: Dragoş Cohal. Cu: Emil Coşeru, Codrin Dănilă, Cezara Fantu, Mirela Iluchianu, Daniel Bîrlescu. Data premierei: 25 mai.**

Călin CIOBOTARI

Spectacol de amatori

Din câte observ, în repertoriul Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi o temă a devenit privilegiată: cea a artistului ajuns la crepuscul şi încercând să-şi prelungească existenţa prin propria-i artă. Aşa a fost cu *Quartet*-ul lui Ronald Harwood, montat în urmă cu câţiva ani de Vitalie Lupaşcu; aşa a fost cu *Damen Tango*, spectacolul din această stagiune al aceluiaşi Lupaşcu; iar acum, aceeaşi temă este readusă în atenţie de Ion Sapdaru, în spectacolul ***Tanti Chanel***, pe o piesă de Nikolai Koleada, considerat a fi cel mai important reprezentant al dramaturgiei ruseşti contemporane.

O dramaturgie extrem de slab ofertantă, dacă ar fi să ne luăm după calitatea acestei piese, tradusă şi adaptată de Ion Sapdaru. Un alt cvartet decât la Harwood, oarecum caricaturizat, le conţine pe cele patru bătrâne soliste (între 75 şi 90 de ani) ale unui cor de amatori, surprinse într-un moment aniversar: zece ani de funcţionare a formaţiei. O masă în care caracterul sărbătoresc se îmbină cu cel funambulesc, iar jubileul se intersectează cu parastasul... Apoi un personaj masculin: dirijorul, adulat, ironizat, iubit şi detestat, asemenea oricărui lider cu

personalitate complexă. În fine, o aspirantă la statutul de solist, factor virusant, ce tulbură buna rânduială a coristelor. Personajele vorbesc mereu despre viaţă şi moarte, bătrânele, mofturoase şi fiecare cu tabieturile ei, se ciorovăiesc la nesfârşit, iar ocupaţia lor inocentă, cântatul, se transformă treptat în dorit subtilă raţiune de a continua o existenţă aflată sub semnul dizolvării.

Prima impresie este cea a unei coproducţii ruso-române, parteneriat ce marchează destul de haotic o adaptare în care se vorbeşte despre Paşcani şi se recită din Ahmatova, şi nişte personaje ce poartă deasupra lor tabloul familiei Ceauşescu, dar sunt îmbrăcate în veşminte tradiţionale ce par ruseşti (costumele Adina Dinică-Puşcaşu). Eşti tentat să crezi că acţiunea se derulează în prezentul românesc, de vreme ce una dintre „artiste“ îşi caută la un moment dat telefonul mobil; însă atmosfera e de secol XX, iar denumirile instituţiilor (Inspectoratul de Cultură, Cercul de pe lângă etc.) vin şi ele din alte vremuri. E ca şi cum protagonistele au ajuns întâmplător într-un „acum“ ce nu prea le încape şi în care nu se simt foarte confortabil; de parcă ar fi luat-o înaintea timpului lor, iar acum aşteaptă ca timpul să le ajungă din urmă. Desigur, e umor în ceea ce se petrece pe scenă, totul e la vedere, replicile, lipsite de subtilităţi, traversează nestingherite, în lung şi-n lat, spaţiul de joc. Se stârneşte în spectator un vag amestec de simpatie şi compasiune, însă ceva lipseşte, în mod esenţial, pentru ca textul şi spectacolul să fie împlinite.

Suprafeţele şi nicidecum adâncimile definesc acest spectacol *Tanti Chanel*, făcut de un regizor ce pare a nu vrea să complice prea mult schemele de joc. Cu excepţia începutului şi finalului, construite cu multă sensibilitate de Silvia Popa (*fantoma de la Casa de Cultură*), nu am mai sesizat vreo soluţie regizorală mai de

Doamne-ajută sau vreo imagine care să devină, prin forţă şi profunzime, mesaj vizual al spectacolului. Sapdaru recurge la aceeaşi formulă exasperantă, mult uzată, a mesei la care se aşază personajele, precum şi la aceleaşi sugestii obiectuale (decorul Gelu Râşca) ale unui timp trecut, asumat cu nostalgie: sacoşe de rafie, radiouri de epocă, tabloul Împuşcaţilor şi aşa mai departe. M-au surprins aerul acesta prăfuit al regiei, conformismul şi previzibilul, găselniţele făcute să smulgă cu tot dinadinsul râsul unui public superficial şi venit să se distreze. Desigur, sunt şi momente bune, generate în special de personajul *Tiberiu* (Daniel Busuioc), conducătorul jalnicului cor (pregătirea muzicală de Dragoş Mihai Cohal), un „corifeu" transpirat şi visând, utopic, să îşi depăşească fatala condiţie de amator.

Cu excepţia Annemariei Chertic, al cărei personaj este bine definit (deşi mult prea tuşat), celelalte trei componente ale cvartetului rămân cumva în anonimat. Andreea Boboc este interesantă în primele cinci minune, după care se pierde în propria-i compoziţie, bazată numai şi numai pe o particularitate de rostire; Andreea Spătaru e lineară de la un capăt la altul; iar Alina Mîndru, de altfel actriţă cu potenţial, vine cu aceleaşi „cârlige" pe care i le tot văd, de la *Gaiţele* încoace... Irina Răduţu-Codreanu e adorabilă în prima parte, atunci când asistă, cu timiditate şi suavitate, la discursurile jubiliare. Metamorfoza personajului ei, într-unul dominator şi acaparator, este însă cras atinsă de artificial.

Îmi scapă motivele pentru care Ion Sapdaru a ales acest text şi nu altul, din generosul portofoliu al lui Nikolai Koleada. E un merit, desigur, faptul că se încearcă familiarizarea cu importantul nume, însă mijloacele prin care ne este prilejuită întâlnirea lasă de dorit. Îl aştept pe Ion Sapdaru să se vindece de această... „sapdarită" prin care trece de câţiva ani şi să redevină actorul puternic de altădată, de care ne este atât de dor!

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – Tanti Chanel **de Nikolai Koleada. Regia, traducerea şi adaptarea: Ion Sapdaru. Pregătirea muzicală: Dragoş Cohal. Costumele: Alina Dincă Puşcaşu. Decorul: Gelu Rîşca. Cu: Silvia Popa, Annemarie Chertic, Irina Răduţu-Codreanu, Andreea Boboc, Alina Mîndru, Andreea Spătaru, Daniel Busuioc. Data premierei: 10 aprilie 2014.**

Ion JURCA ROVINA

Puterea, ca o fantomă a uciderii lente

Mihail Bulgakov este unul dintre cei mai ostracizaţi scriitori din epoca sovietică a lui Stalin. În cazul kievieanului Bulgakov, coborât fericit din tren la Moscova chiar în 1921, să se facă scriitor, relaţia creatorului cu puterea se singularizează prin aceea că ea a ajuns să se manifeste la cel mai de sus nivel, cu dictatorul însuşi. Atacat şi stigmatizat în presă ca antibolşevic, dezavuat pentru satira nuvelelor şi pieselor sale, evitat de confraţi, izolat, va fi interzis să mai fie jucat, să tipărească, şi va rămâne fără slujbă. După o primă cerere de plecare în străinătate, cu răspuns negativ, în faţa unei cenzuri totale, dar şi încurajat de faptul că Stalin îi luase apărarea, situând teoretic scriitorul deasupra intereselor de partid şi apreciindu-i piesa

Damian OANCEA și Victor MANOVICI

Foto: Adrian Pîclișan

Zilele Turbinilor, Bulgakov vede o rază de speranţă la Kremlin. În iulie 1929, îi scrie o petiţie locatarului de acolo. În aşteptare prelungită, fără niciun semn, trimite, în martie 1930, o scrisoare şi guvernului, reînnoindu-şi cererea de plecare. Un telefon misterios îi aduce vocea lui Stalin în casă şi promisiunea că va primi un post la Teatrul de Artă, ceea ce se şi întâmplă. Scriitorul nu va renunţa însă la el însuşi în scris, iar scrisoarea cu cererea lui expresă întru libertate nu va fi ultima.

Dramaturgul spaniol Juan Mayorga a preluat în piesa sa ***Scrisori de dragoste către Stalin*** această perioadă din biografia lui Bulgakov şi a conceput-o ca pe o dramatică încleştare între destinul scriitorului cu cenzura propagandei şi puterii asupra cuvântului. Autorul însuşi se explică: „În piesa mea, Bulgakova descoperă ceva ce Bulgakov va ignora întotdeauna: de la putere nu se poate aştepta nimic." De aici începe decriptarea în profunzime, ce conduce cele trei personaje în textul dramatic. Apare în joc naivitatea creatorului, care se autoiluzionează că exponentul puterii (adică, Stalin – „fantoma care se naşte în mintea lui Bulgakov şi care are o evoluţie în scenă la fel ca în mintea acestuia") îl va ajuta să evite propria-i nimicire. Se înţelege, în piesă, omul cu telefonul misterios intră în scenă în relaţie cu victima sa. Textul dezvoltă o viziune teatrală asupra istoriei, prin personaje prinse într-un conflict ireconciliabil, cu faţete dezumanizante.

În montarea sa de la Teatrul Naţional din Timişoara, regizorul Ştefan Iordănescu urmează textul piesei, lăsând deplină libertate cuvântului în replici. În fond, despre drama scrierii şi rostirii cuvântului se discută. Doar că regizorul apelează la o modalitate de expresie care să ducă discursul într-un mod cât mai spectaculos spre publicul implicat cu vizualizarea directă, într-un spaţiu vidat de decor, în concepţia scenografei Dorothea Iordănescu. Dialogul din prima parte dintre Bulgakova şi Bulgakov, care în substanţa lui conţine trauma scriitorului, este jucat într-un halou erotic, „la

Foto: Adrian Pîclişan

Mălina MANOVICI şi Victor MANOVICI

podea", ca o hârjoană fizică, în contrast cu schimbul de fraze citate, defăimătoare sau de tip propagandistic, în locuinţa soţilor. Un teatru în teatru, destinat să deturneze, sub aparenţa iubirii, exasperarea situaţiei în defulare comică. În acest delir ludic, cu îmbrăţişări şi simulări senzuale, injectat de cuvinte acuzatoare din presă, de denigrări otrăvite ori de replicile din scrisori, Mălina Manovici şi Victor Manovici îşi definesc personajele – *Bulgakova* şi, respectiv, *Bulgakov* – ca aflându-se într-o comunicare ameninţată nu doar din afară, ci şi din percepţia interioară diferită a fiecăruia asupra realităţii. Dialogul devine pe alocuri şi o confruntare, insinuată prin jocul dublu, determinat de lecturi şi transpuneri în alte voci.

Odată creată această veritabilă tensiune teatrală de către interpreţi, este pregătită intrarea în scenă a lui Stalin. Acea „fantomă" născută în mintea personajului Bulgakov, datorită căreia până şi soţia îl va părăsi. Ne aflăm în scenariul ideatic al piesei, cu o vădită proiecţie psihologică în oniric, pe ecranul căreia cele două personaje se vor contopi, fantoma ajungând să dicteze şi chiar să scrie scrisorile lui Bulgakov, iar acesta să-i ceară, referitor la propria soţie: „Scoate-o din Rusia, să fie departe de noi, undeva unde să nu ne poată face rău." Pe acest traseu diabolic (care ne aminteşte de *Maestrul şi Margareta*), Stalin (din piesă) este o replică dramatică din perspectivă istorică. Damian Oancea construieşte minuţios şi impresionant un personaj halucinant al tiranului care foloseşte metode subversive de manipulare şi impresionare, insinuându-se în însăşi personalitatea creatorului, pentru a-l ucide lent. Sub acest dicteu pervers se află discursul lui Stalin, din final, către Bulgakov.

În viaţă, dramaturgul Bulgakov a rămas consecvent scrisului său, iar alături i-a stat cu devotament a treia sa soţie. Bănuiesc că acestei realităţi biografice se datorează, dincolo de mesajul dur al piesei, încheierea spectacolului cu scena sfâşietoarei îmbrăţişări a lui Bulgakov cu femeia care îi intră în casă, ca după un neverosimil coşmar, fie acesta creat pentru a ne face să nu uităm.

Minunat mi se pare acest spectacol, prezentat în premieră la „Festivalul Dramaturgiei Româneşti“, montat de regizorul timişorean Ştefan Iordănescu, cu interesante întâlniri: piesa dramaturgului spaniol Juan Mayorga, despre destinul altui dramaturg – sovieticul Mihail Bulgakov –, care, la rându-i, a scris piesa *Don Quijote* şi romanul *Viaţa domnului de Molière,* cenzurat de dramaturgul Gorki. Impresionante, revelatoare verigi istorice în teatru.

Teatrul Naţional „Mihai Eminescu“ din Timişoara – Scrisori de dragoste către Stalin **de Juan Mayorga. Traducerea: Doina Făgădar. Regia artistică: Ştefan Iordănescu. Scenografia: Dorothea Iordănescu. Muzica: Ildiko Fogarassy. Video design: Lucian Matei. Light design: Lucian Moga. Cu: Victor Manovici (*Bulgakov*), Damian Oancea (*Stalin*), Mălina Manovici (*Bulgakova*). Data premierei: 22 mai 2014.**

Ion JURCA ROVINA

Iov în casa Domnului

Pe coperta caietului-program e scris ***IOV,*** lângă chipul încrustat, ca într-o împietrire, al biblicului personaj, dedesubt făcându-se discret, cu litere mărunte, precizarea: „transpunere în versuri de Şerban Foarţă, adaptare pentru scenă de Sabin Popescu“. Adică, titlul unei montări despre care regizorul ei ne spune: „Substanţialitatea spectacolului se bazează pe Logosul vetero-testamentar, care conţine o teologie a suferinţei în expresia dramatică şi poetică pe care o are *Cartea lui Iov* şi pe care o păstrează reversificarea în limba română a unui mare poet, Şerban Foarţă.“ Mai trebuie adăugat că spectacolul Teatrului Naţional din Timişoara, în ineditul lui, se joacă într-o biserică: Domul Romano-Catolic din Piaţa Unirii.

Drama mistică a lui Iov, ca o dramă a cunoaşterii de sine în universul atotputerniciei Divinităţii creatoare şi izbăvitoare, poate inspira desigur o înscenare teatrală, de vreme ce capitolele biblice se arată generoase în dialoguri conflictuale, cu poziţionarea „implicaţilor“ la o bară justiţiară de decizie sacră. Decizie provocată de Satan, care, strecurat printre îngeri, a venit la Dumnezeu. Între ei începe conflictul mistico-planetar, probat pe spinarea celui creat întru supunere: omul, „robul Meu“. Spectacolul lui Sabin Popescu are de parcurs acest traseu conflictual, trasat de sacralitatea motivului şi laicitatea teatrală, ca un dublu ritual al exorcizării prin suferinţă. Între cele două rânduri de scaune, în biserică apare *Satan*, întruchipat de Victor Manovici, înveşmântat în alb, actorul dregându-şi glasul în tonalitate diabolică, în confruntarea cu *Domnul* (denumire în spectacol), redat acum doar prin voce, ca dintr-un ecou ceresc, de către Damian Oancea. Rezultatul? Sfâşierea lui Iov la aflarea veştii urgiilor trimise asupra lui. Gol (în spectacol) în casa Domnului. Povara parcurgerii „supliciului“ îi revine, ca o inspirată distribuire în rol, lui Ion Rizea. În răbdarea lui, *Iov* rezistă mai întâi îndemnului *Soaţei* – în transpunerea cernită a Iulianei Crăescu – de a-l înfrunta cu blestem pe Domnul, care l-a ascultat pe Satan, să-l supună încercărilor pe bogatul credincios, Iov. Pentru a-i dovedi lui Satan că nu are dreptate sau pentru că lui însuşi i-a fost indusă îndoiala, acceptă provocarea Domnul? – ne-am putea întreba, în ideea din finalul spectacolului, care îl va aduce, totuşi, pe Atotputernicul necruţător alături de Iov.

Ion RIZEA

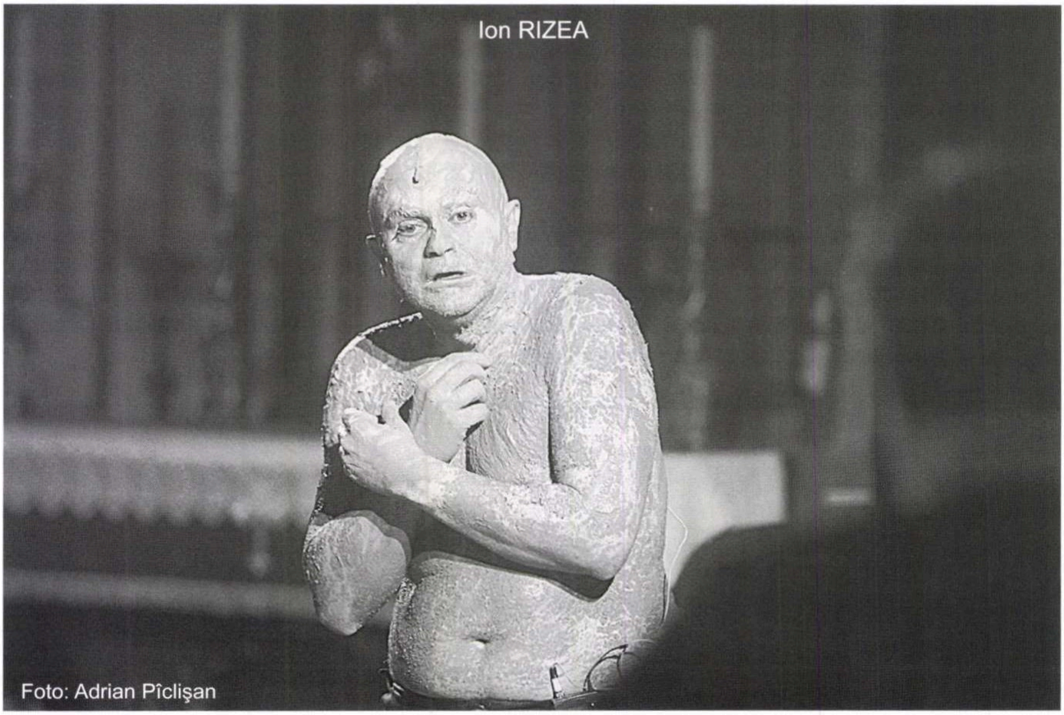


Foto: Adrian Pîclişan

Miezul dezbaterii, ca la o judecată cu invocarea credinţei şi îndoielii întru Dumnezeu, îl dau, în spaţiul religios al bisericii, intervenţiile celor trei prieteni, la tânguirea şi jelania lui Iov, care se apără preamărindu-l sau întrebându-l pe Domnul de nevinovăţia lui. Ei sunt cei care nu-l iartă, şi, precum *Elifaz*, îl mustră, îndoindu-se de evlavia lui, cu o atentă analiză, susţinută convingător de Alecu Reus. După fiecare apărare solitară a lui *Iov*, prin glasul lui Ion Rizea, rostit cu chipul împietrit, tensiunea creşte. Al doilea prieten, *Bildad*, prin severitatea infuzată de Benone Viziteu, trece de la mustrare la acuzare. La rându-i, *Ţofar*, cu insinuarea din vocea lui Călin Ionescu, îl învinovăţeşte de făţărnicie. Acuzator vijelios, dar succint, prin prestaţia mai tânărului actor Bogdan Spiridon, este *Elihu*, care-i atacă şi pe cei trei prieteni, şi pe Iov, cel ce se crede nevinovat.

Sigur, dialogurile extrase din textul biblic, în varianta poetică, fără a se rezuma, urmăresc în special efectul dramatic al suferinţei duse până la limita umanului, într-o recepţionare teatrală chiar absurdă. Dar, fără a prezenta tabloul biblic al nimicniciei în proiecţia mistică a creaţiei din *Cartea lui Iov*, spectacolul, în opţiunea lui ideatică, îl aduce surprinzător pe Domnul în casa lui, ca om, unde îl găseşte pe Iov îngenuncheat în vajnica sa credinţă, dar şi în umilinţa-i dobândită prin cunoaşterea de sine. O cunoaştere câştigată în „cearta" care este, de fapt, comunicarea prin Cuvânt, între Divinitate şi om, pentru regăsirea în casa credinţei. Efectul: răul, Satan, dispare – simbolizare bine sugerată scenografic de Zsolt Fehervari.

Cu o concentrare maximă a interpreţilor pe text şi o rostire interiorizată în tonalitate sacră, cu plusul de imagine şi trăire devastatoare oferit lui Iov de către Ion Rizea, în stilul său personal de joc, însoţiţi de muzica lui Bach la orga bisericii, în viziunea regizorală cu libertăţi revelatoare de expresie teatrală a lui Sabin Popescu, acest adevărat recital ritualic poate crea spectatorilor starea unei slujbe, indusă prin emoţia revigorantă a artei.

Mircea MORARIU

Un thriller muzical

Creşte semnificativ numărul spectacolelor muzicale de pe afişul teatrelor dramatice româneşti. Important e că nu avem de-a face doar cu o creştere cantitativă, lipsită, în fond, de orice fel de importanţă. Contează că ni se oferă montări împlinite, profesioniste. Contează că mai peste tot unde astfel de spectacole apar în repertorii, ele nu sunt zămislite din păguboasa mentalitate a lui „merge şi aşa", adică al lui „ne facem că facem".

Nu. De câţiva ani încoace, chiar se ia în serios genul. Chiar se înţelege că el e unul foarte dificil, că un spectacol muzical nu se montează rapid, pentru a salva şi umple un accidental gol de producţie, că el presupune regizori adevăraţi, seriozitate, pregătire îndelungată şi minuţioasă, actori compatibili cu genul şi multă, foarte multă cheltuială. Neîndoielnic, în primul rând, cheltuială de talent şi de efort artistic, dar şi cheltuieli materiale considerabile, ce încep cu achiziţia cu acte în regulă a libretului şi a partiturii muzicale, continuă cu respectarea unor clauze contractuale draconice (de la reprezentarea integrală a textului la felul în care se execută muzica) şi se încheie cu cele legate de luxul decorului şi al costumelor.

Sezonul (aflat, la ora la care scriu aceste rânduri, foarte aproape de final) a fost generos cu *musicalul*. Avem deja cel puţin trei spectacole ca pe Broadway sau pe-aproape. *Producătorilor*, ce a deschis stagiunea Teatrului „Regina Maria" din Oradea, li s-a adăugat în luna februarie un impecabil *Cabaret* montat de Răzvan Mazilu la Teatrul German de Stat din Timişoara. Şi iată că acum Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca şi extraordinarii, mereu surprinzătorii artişti de acolo, regizorul Dragoş Galgoţiu, scenograful Andrei Both, creatoarea de costume Doina Levintza şi muziciana Incze G. Katalin (ce a coordonat pregătirea muzicală a interpreţilor, dar şi conducerea orchestrei) dau lovitura (da, aceasta e expresia corectă: *a da lovitura*) cu ***Sweeney Todd, bărbierul demonic din Fleet Street.***

Sweeney Todd este şi nu este comparabil cu *Producătorii* ori cu *Cabaret.* Şi aceasta, fiindcă ceea ce a scris şi a compus Stephen Sondheim nu e un „simplu" *musical*: e o operă modernă în lege. Cu toate dificultăţile în plus presupuse de acest gen muzical „major". Precum la *Producătorii* sau *Cabaret,* scenariul dramatic conceput de Hugh Wheeler a fost şi el convertit într-unul cinematografic, ce a servit pentru turnarea unui film în stil neogotic, semnat regizoral de Tim Burton. Numai că nu scenariul aduce diferenţa specifică şi gradul de dificultate sporit reprezentat de *Sweeney Todd*, ci muzica. Nu, Stephen Sondheim nu a compus melodii cu vocaţie de şlagăre, din acelea ce se învaţă relativ repede şi rămân necondiţionat în memoria auditorilor.

În limbaj de specialitate, *Sweeney Todd* e ceea ce se cheamă un *Singspiel.* În *Sweeney Todd* nu doar se cântă, ci se şi vorbeşte, dar parcă cu ceva mai multă economie decât altundeva. Acest *altunde*va însemnând deopotrivă opera clasică şi *musicalul* modern. Sunt evitate repetiţiile, se recurge ceva mai temperat la ceea ce, cu un termen împrumutat din lingvistică, aş numi *deictice*, e îndepărtat excesul de îndemnuri la ascultare, cu toate urmările lui la nivelul pragmaticii montării. *Sweeney Todd* nu e – sau e în mai mică măsură – un amestec sau o succesiune de *zis, cântat şi făcut*: e mai degrabă un melanj de *cântat şi făcut.* Continuând seria

LACZKÓ VASS Róbert și VINDIS Andrea
Foto: Biró István

transferurilor, comparaţiilor şi împrumuturilor dinspre lingvistică înspre teatru, aş spune că sunt aproape sigur că dacă, prin cine ştie ce minune, celebrul John Langshaw Austin ar vedea spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca şi ar fi tentat să scrie un articol sau un studiu despre el, nu ar mai putea să-i spună, ca în 1962, *How to do Things Words* – titlul unei cărţi-cult, ce sună parcă mai bine în limba franceză: *Quand dire c'est faire* –, ci *Quand chanter c'est faire*.

În *Sweeney Todd* nu avem de-a face doar cu arii (oricât de grele ar fi ele – şi, indubitabil, sunt) şi duete (nici ele chiar foarte uşoare). Ariile şi duetele sunt completate de coruri ample, ce presupun voci perfect armonizate. Evident, *Sweeney Todd* e mai la îndemână de montat în teatre lirice (la Operă sau Operetă) decât pe scena unor teatre dramatice.

Alegând să îl însceneze la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, regizorul Dragoş Galgoţiu şi-a asumat un anume risc. Spun şi scriu un *anume* risc şi nu un risc *total*, fiindcă la Teatrul şi la „trupa lui Tompa" nimic nu se petrece la întâmplare: totul are antecedente, aşa încât orice aventură artistică – şi cu atât mai mult una complexă ca aceea de acum – e fundamentată pe un solid precedent. Iar acesta se cheamă *Gianni Schicchi* şi trebuie înţeles ca atare, chiar dacă din distribuţia lui *Sweeney Todd* fac parte relativ puţini dintre actorii ce ne-au încântat în 2007, la spectacolul în care Silviu Purcărete a montat opera lui Puccini. Îi regăsim doar pe excelentul Biró Jozséf, în maleficul judecător *Turpin*, pe Balla Szabolcs, într-un rol de mici dimensiuni (*Jonas Fogg*), şi pe Albert Csiila, în cor. (Poate şi pe alţii.) Însă rolurile principale au fost încredinţate altor actori, unii dintre ei intraţi în componenţa trupei după anul 2007, dar perfect, impecabil, pregătiţi să facă performanţă.

VIOLA Gábor și VINDIS Andrea

Foto: Bíró István

Primul dintre ei e Viola Gábor, „răpit" de Tompa Gábor din trupa „Tompa Miklós" a Teatrului Naţional din Târgu Mureş, şi adus la Cluj – loc în care, în stagiunea 2013–2014, se află în formă maximă, impunându-se ca o vedetă de prim rang. Viola Gábor nu a făcut o simplă înlocuire în magistralul *Unchiul Vanea* al lui Andrei Şerban, ci a semnat el însuşi un rol magistral, în acel spectacol minunat, pe care l-aş revedea oricând, cu încântare şi emoţie. A fost foarte bun în *Brad de Crăciun la familia Ivanov* şi e minunat acum, în sângerosul, răzbunătorul, apocalipticul *Sweeney Todd*. Minunat în calitate de actor, minunat în aceea de cântăreţ.

Performanţă, mai ales la nivelul compoziţiei rolului, al părţii sale dramatice, face şi Vindis Andrea (*Mrs. Nellie Lovett*), poate mai puţin riguroasă la capitolul „cântat", dar atât de *comme il faut* în ceea ce priveşte actoria, încât micile ezitări muzicale se impun a fi trecute cu vederea.

Bun, foarte bun, e Marosán Csaba, un tânăr şi foarte promiţător component al trupei, distribuit în rolul îndrăgostitului romantic, dar defel neîndemnat la acţiune (*Anthony Hope*); remarcabilă e, îndeosebi în partea muzicală – lucru de aşteptat de altfel, ţinând de pregătirea ei în domeniu –, Őtvös Kinga; dă deplină satisfacţie, prin cultura şi execuţia rolului, Vata Loránd (în aprodul *Beadle Bamford*).

Dar, ce să mai lungim vorba? Toţi interpreţii sunt excelenţi, toţi îşi joacă fără cusur rolurile, cu toţii se integrează admirabil unui ansamblu coerent, viu, colorat, dinamic, plin de substanţă şi rost. Ei se numesc Laczkó Vass Róbert (*Tobias Ragg*), Sigmond Rita (*Cerşetoarea*), Imre Eva (*Lucy Barker*), Szűcs Ervin (un impresionant, şi nu numai prin statură, ci şi prin adecvare, *Narator*). Acestora li se alătură corul, în componenţa căruia se află actori cunoscuţi – lui Albert Csilla (deja menţionată) adăugându-i-se Kántor Melinda, Sinkó Ferenc, Buzási András şi alţii, şi alţii.

Vorbeam mai sus despre regăsiri. Despre o regăsire poate fi vorba şi în ceea ce îl priveşte pe regizorul spectacolului. Pe Dragoş Galgoţiu. Sculptor şi pictor de imagini scenice în mişcare, puternice, pline de miez, multe de nota 10, aşa cum nu ne-a mai dăruit regizorul de la *Portretul lui Dorian Gray* încoace. Dragoş Galgoţiu nu neagă influenţa avută asupra sa şi asupra retoricii imaginilor teatrale create de el, de autorul decorurilor, Andrei Both, şi de semnatara costumelor, Doina Levintza, ca şi de filmul regizat de Tim Burton. Stilul neoromantic apăsat, neogoticul provocator de spaime sunt conservate ca atare în spectacol. Dublate fiind, în montarea clujeană, de un estetism rafinat, atât de pe placul directorului de scenă. Numai că, de data aceasta, nu ne mai confruntăm cu un estetism gratuit, cu imagini frumoase în sine, ci cu imagini înzestrate cu rosturi teatrale şi cu funcţii dramatice.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – Sweeney Todd, bărbierul demonic din Fleet Street. **Scenariul: Hugh Wheeler. Muzica şi versurile: Stephen Sondheim. Dintr-o adaptare făcută de: Christopher Bond. Traducerea în limba maghiară: Eörsi István. Regia: Dragoş Galgoţiu. Conducerea muzicală: Incze G. Katalin, la pupitrul Orchestrei Operei Maghiare şi a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. Decorurile: Andrei Both. Costumele: Doina Levintza. Cu: Viola Gábor, Vindis Andrea, Marosán Csaba, Őtvös Kinga, Biró József, Vata Loránd, Laczko Vass Róbert, Sigmond Rita, Imre Eva, Farkas Loránd, Balla Szabolcs, Szűcs Ervin ş.a. Data premierei: 16 mai 201.**

Doina PAPP

Adevărurile evanghelice la faţa locului

Figura aparte a Olgăi Greceanu , despre care încă ştim prea puţin şi deci n-o preţuim la adevărata valoare, a fost adusă în atenţie de un spectacol inedit, creat şi prezentat de ArCuB în timpul sărbătorilor pascale. A purtat numele uneia dintre cărţile celei care a fost pictoriţă de biserici, autoare de cărţi despre artă (*Specificul naţional în pictură, Compoziţia murală*), dar şi despre viaţa spirituală a celor angajaţi în propovăduirea creştinismului ortodox. Din această categorie face parte şi acest jurnal de pelerin intitulat *Pe urma paşilor Tăi, Iisuse*, scris de artistă în urma călătoriei la locurile sfinte care a stat la baza spectacolului mai sus pomenit. Cum Olga Greceanu a fost înainte de toate o intelectuală autentică cu o viaţă spirituală dedicată cercetării adevărurilor evanghelice (vezi lucrările *Mărturie în cuvânt şi chip*, *Dicţionar biblic ortodox)* , însemnările sale nu sunt simple adnotări impresioniste, ci adevărate analize comparatiste din unghiuri diferite menite să evidenţieze legăturile dintre realitatea istorică a timpului evocat de Sfânta Scriptură şi lumea contemporană autoarei, toate trecute prin filtrul intim al credinţei profunde de care Olga Greceanu a fost capabilă. De altfel, în ciuda biografiei agitate a celei care a trăit în lumea aristocraţiei interbelice (s-a născut în 1890 într-o familie de nobili polonezi – Şeşevski – din Cernăuţi, a învăţat în străinătate, a fost în suita Reginei Maria ...), Olga Greceanu a rămas în istorie drept fiinţa cu *aură mistică* , o misionară care şi-a asumat rolul de a propovădui învăţătura lui Cristos prin tot ce a făcut. Şi a făcut multe: a pictat biserici, a tipărit cărţi, a ţinut conferinţe, fiind prima şi singura

femeie acceptată de Patriarhie să cuvânteze în biserici. A făcut parte din grupul spiritualist *Rugul aprins* al intelectualilor din domeniul teologal, prigonit de comunişti pentru că susţineau cauza Bisericii, fiind ea însăşi persecutată până la a i se distruge opera care a fost acoperită cu var şi ciment în mare parte (cazul frescelor de la Primăria Banu Manta, din fericire redate nu de mult timp privirilor noastre prin decaparea realizată de restauratori.)

Ca atare însemnările din jurnalul de pelerin al Olgăi Greceanu repus în circulaţie după 1989 de Iuliana Mateescu şi *Asociaţia Renaşterea obiceiurilor şi tradiţiilor*, nu e unul oarecare, ci este o operă de adâncă meditaţie, menită să deschidă minţile şi sufletul tuturor acelora care văd în învăţătura creştină *Calea, Adevărul şi Viaţa*, cum se află scris printre cele mai frumoase îndemnuri ale acesteia.

Gestul temerar al creatorilor spectacolului ***Pe urmele Tale, Iisuse*** de la ArCuB, în frunte cu actriţa şi regizoarea Eliza Bercu-Boteanu, căreia i s-au alăturat Amalia Ciolan, Liliana Pană, Afrodita Androne, Maria Radu, Ana Maria Bercu şi Vitalie Bantaş, s-a concentrat pe un demers interior de mare fineţe necesar dobândirii unei atari stări de reculegere. Scenariul le-a rezervat fiecăruia dintre membrii echipei câte un moment monologat, în care actorul sau actriţa se lansează într-o confesiune de profundă vibraţie umană cu conotaţii subiective potrivit temperamentului şi încărcăturii de trăire a unuia sau altuia dintre ei. Toţi sunt , de altfel, în diverse registre, la fel de emoţionanţi. În plan secund se deschide apoi zona posibilelor comentarii pe care autoarea le inserează, dând astfel scrierii sale un caracter adesea polemic. Nu avem aşa dar de-a face cu un text rigid, dogmatic, ci cu o pagină literară plină de căldură omenească, exprimare firească în încercarea de apropiere a Scripturii de oameni. Iată un exemplu: *„Aici pe pavajul luxos de marmură, unde au curs cele dintâi picături de sânge ale Mântuitorului, copiii ţipă, râd, sar, se zbenguiesc, îşi dau brânci, se joacă şi sunt fericiţi...“*

După un început dilematic susţinut cu aplomb de Vitalie Bantaş, despre semeţia piramidelor egiptene prin contrast cu umanismul creştinismului care le-a urmat, tânăra Ana Maria Bercu, prezenţă adolescentină de mare sensibilitate şi talent (am aici în vedere şi intervenţiile muzicale) face primul popas în viaţa Mântuitorului, în deşertul Matarya, unde Pruncul şi Fecioara fugară se ascundeau de oştenii lui Irod. Rând pe rând, actorii evocă apoi popasurile din Cetatea Sfântă a Ierusalimului, Muntele măslinilor, Grădina Ghetsimani, Iordanul, Mormântul Sfânt, Bethleem, cu participare, cu emoţie în glas şi în trupurile care se încordează odată cu aerul care pătrunde şi iese cu câte un oftat. Singuri sau în grupuri studiate, ei reuşesc să depăşească dificultăţile genului de spectacol ritualic mai ales că autoarea nu are deloc de gând să ne ţină o lecţie de religie. Întrebările creează tensiune intelectuală: *„Cu faţa la Ghetsimani, la tulpina măslinului sub umbra căruia Iisus a plâns, aş vrea să pot răspunde dacă aşa, ca azi, am crezut întotdeauna că Iisus şi Dumnezeu sunt o singură Fiinţă...“* Tonul natural din mărturiile Olgăi Greceanu ne face să le simţim ca ale noastre. E cel mai bun câştig al spectacolului care nu ilustrează, ci întemeiază la vedere o trăire, o credinţă descoperite parcă în chiar clipa mărturisirii. Senzația de căutare continuă, de cercetare a fiinţei leagă între ele momentele evocate, fără grijă pentru rigori de ordin cronologic sau spaţial. Există apoi un sentiment predominant al prezentei umane care face ca spectacolul Elizei Bercu-Boteanu să nu sune artificial , străin de lumea profană în care trăim. Cu siguranţă şi pentru că autoarea, Olga Greceanu, reuşeşte să facă această conexiune necesară între adevărurile Evangheliei şi viaţa reală din timpul în care are loc călătoria. Se pun multe întrebări, se formulează ipoteze. *„Unde au stat Apostolii? ...Unde sunt acum când din două lemne încrucişate, se pregăteşte patul de odihnă al Mântuitorului?“* Asemenea aparente cutezanţe în raport cu dogma religioasă sporesc valoarea de mărturisire personală a textului, care nu preia doar sub forma unui ghid turistic informaţiile, oricum spectaculoase, ci le îmbogățește prin trăirea momentului, comunicându-ni-le ca pe o descoperire *aici* şi *acum* . Nu doar un îndreptar biblic al bunului creştin sunt aceste pagini, ci şi o provocare la confruntări esenţiale cu propria credinţă, care se simte acum mai întărită.

Spectacolul are şi o plastică specială (coregrafia Arcadie Rusu), inspirată din eleganţa, austeritatea şi expresivitatea bizantinismului pe care Olga Greceanu l-a ilustrat cu brio pictând în atâtea locuri celebre precum Schitul Darvari, Biserica Antim, Mogoşoaia.

Probabil că echipa spectacolului a trecut prin multe emoţii pornind la această întreprindere dificilă, dar a primit drept recompensă o experienţă artistică şi spirituală neobişnuită. Cum pare a fi fost un unicat în peisajul spectacologic românesc, *Pe urmele Tale, Iisuse*, rămâne nu doar o reverenţă făcută creştinismului, ci şi o încercare curajoasă de a trece dincolo de cuvinte spre încercarea de a trăi cât mai autentic adevărurile biblice. Un spectacol de teatru creștin, cum spune regizoarea, vorbind despre intențiile ei artistice.

ArCub – Pe urmele Tale, Iisuse **de Olga Greceanu. Regia şi ilustraţia muzicală: Eliza Bercu-Bodeanu. Coregrafia: Arcadie Rusu. Cu: Amalia Ciolan, Afrodita Androne, Liliana Pană, Ana Maria Bercu, Maria Radu, Vitalie Bantaş. Data reprezentaţiei: 17 aprilie 2014.**

Constantin PARASCHIVESCU

Joc dureros dramatic

Dramaturgul rus Vasili Sigarev revine în repertoriul Teatrului din Braşov, după *Lapte negru*, din aprilie 2009, cu piesa ***Olenka***, în regia Sînzianei Stoican, care, la rândul ei, a mai regizat aici *Trei femei înalte* de Edward Albee. Aflu că titlul original al piesei actuale este *Phantom Pains*, ceea ce ar corespunde în română cu *Fantomele durerii*.

Considerat un autor nonconformist, Sigarev, acum la vârsta de 37 de ani, a debutat – se zice – la Londra, la prestigiosul Royal Court Theater, şi şi-a continuat cariera cu piese jucate la Moscova, Berlin şi New York, premiate. La noi, a fost reprezentat cu *Plastilina*, la Sibiu şi la Ploieşti. Perceput ca un teribilist, cu o tinereţe rebelă, dramaturgul e interesat mai ales de impactul dur cu o realitate ostilă, reflectând debusolările generaţiei tinere. În *Lapte negru* – o pereche de precupeţi în voiaj, aflaţi tocmai spre sorocul unei naşteri; în *Olenka* – doi tineri, în preajma unei alternative fictive de seducţie, într-o clipă dureros dramatică. Ambele, într-un mediu sordid, de sărăcie şi primitivism, destine amputate, într-o o lume mărginită, lipsită de orizont: o gară părăginită, într-un sat uitat de lume, în prima; un depou de tramvaie, lângă un aşa-zis cimitir de vagoane, scoase din uz, în a doua. „Ca să te purifici, trebuie să treci mai întâi prin noroi" – spunea Sigarev. Ceea ce indică clar

Iulia POPESCU

o ambianţă mizeră, cu făpturi ridicole, jalnic costumate, alcoolice şi, la o adică, agresive, inconştiente de rostul lor mai conturat între semeni.

„Un depou. Doi paznici tineri şi durerea unui suflet amputat. Sufletul Olgăi" – cu aceste cuvinte începe piesa, rezumând o acţiune povestită de un narator (pe nume Vova) şi menţionată în paginile unui aşa-zis jurnal al victimei, care, prin decesul său într-un accident, a provocat (provoacă) delirul durerii eroinei principale. „Olga revine în fiecare noapte" – citim în caietul-program – „în locul unde soţul ei a murit strivit de un tramvai, căutând fantomele unei poveşti pe care vrea să o ţină în viaţă în încercarea zadarnică şi repetitivă de a o retrăi." Revine şi, în încercarea de a retrăi acea frumoasă poveste, nu realizează că eroul ei, căruia îi aducea mereu de mâncare în vagonul pentru paznici, de fapt nu mai e. Şi, în starea asta de inconştienţă, retrăieşte momente fictive de seducţie, cu altul care e pe-acolo. Despre asta îi relatează un paznic mai vechi, bădăran, beţiv şi agresiv – Gleb –, unuia mai nou, tânărul Dmitri, când îl descoperă dormind în patul vagonului respectiv. Dmitri e şi student la Arhitectură, pentru că lucrând aici programul îi permite două zile libere, după o zi de muncă. Dar ce păzesc ei în cimitirul depoului? Vagoanele moarte, de vânătorii de metale colorate – ceva de care avem parte şi noi, în multe alte domenii, în epoca asta sălbatică de capitalism; fără paznici, însă... Citind câteva rânduri din jurnalul soţului decedat, Dmitri e tentat să-şi imagineze cum ar trăi el cu Olenka momentul fictiv... Şi, nu după mult timp, acesta se şi iveşte.

În spectacol, *Olenka* e Iulia Popescu. Un mănunchi de talent şi sensibilitate, într-un trup mic şi în ochi mari, expresivi. Intră cu o glugă îmblănită pe cap (că e iarnă) şi un borcan cu supă în mână, pentru hrana iubitului ei fantomatic. E plină de gingăşie şi drăgăstoasă. Un susur de poezie, în această ambianţă sordidă, vorbeşte atât de cald şi de îmbietor, că mi s-a părut uneori chiar alint de pisicuţă; dar mi-am dat seama că nu e o exagerare, ci tonul firesc învăluitor, în exprimarea unei dureri lăuntrice înăbuşite. Ceea ce îl emoţionează şi pe *Dmitri*, care intră captivat în joc şi se lasă hrănit şi ademenit în pat, pentru o partidă neasemuită de dragoste. Tânărul e un debutant la Braşov, Silviu Debu, înzestrat şi inteligent, care joacă elocvent alternanţele stărilor personajului său, atras în ficţiunea eroinei, până în momentul culminant, când îşi refuză amăgirea şi îi cere, strigând, să plece acasă. Un rol pe traiectorie complexă, rezolvat convingător. *Gleb* e experimentatul Demis Muraru, pus aici să-şi arate muşchii de grobian impulsiv, cu accese de furie, care duc la bătaie până la sânge cu noul său partener. Verosimil şi realist.

O contrapondere cu ambianţa imundă a depoului creează regizoarea Sînziana Stoican, cu intermezzo-urile coregrafice de un farmec jucăuş, redate elegant şi cu zâmbet cuceritor de o fetiţă drăgălaşă – Denisa-Anne Marin –, în compania lui Relu Siriţeanu (*Vova*) întâi şi apoi a Iuliei Popescu (*Olenka*). Tot Denisa ne cadoriseşte la un moment dat (că e iarna sărbătorilor) cu un omuleţ de zăpadă, ridicat din doi colaci albi mai mari, rotunzi, şi un glob ca un pepene, tot alb, pentru cap, din care lipseşte (nu ştiu cum şi de ce) un nas. Singurul aspect inexpresiv mi s-a părut decorul, confecţionat de Valentin Vârlan, fără identitate, despre care, dacă nu s-ar fi spus că e un vagon de tramvai, n-aş fi ştiut ce reprezintă.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov – Olenka **de Vasili Sigarev. Traducerea: Adriana Matkovski. Regia artistică: Sînziana Stoican. Scenografia: Valentin Vârlan. Cu: Silviu Debu (*Dmitri*), Demis Muraru (*Gleb*), Iulia Popescu (*Olenka*), Relu Siriţeanu (*Vova*), Denisa-Anne Marin (*Fetiţa*). Data premierei: 21 martie 2014.**

Mircea MORARIU

Surprize şi energie

Când, în urmă cu exact zece ani, în 2004, regizorul Felix Alexa monta la Teatrul „Odeon“ un controversat spectacol cu *Chip de foc* (atunci revista *Observator cultural* a socotit necesar chiar să organizeze o dezbatere consacrată respectivei înfăptuiri scenice), Marius von Mayenburg era un dramaturg cvasinecunoscut în România. Teatrocraţia românească cât de cât informată ştia că von Mayenburg îşi câştigase o oarecare notorietate, că, în urmă cu trei ani, scriitorul făcuse senzaţia la Avignon, că acest *Chip de foc* era un titlu de mare succes în lumea întreagă, că mai toată lumea bună îl introducea în repertorii.

Lucrurile s-au schimbat radical, între timp. Titlurile din creaţia dramaturgului de la Teatrul „Schaubühne“ şi al regizorului Thomas Ostermeier aflate pe afişele teatrelor din România au crescut simţitor. Avem deja vreo doi-trei regizori despre care s-ar putea spune că s-au specializat în scrierile lui von Mayenburg. Printre ei, alături de Radu-Alexandru Nica sau de Vlad Cristache, se numără în mod hotărât Theodor-Cristian Popescu. El a montat în 2011 *Urâtul* la Teatrul German de Stat din Timişoara, iar în acest an, doar în urmă cu vreo două-trei luni, *Martiri*, la Secţia română a Naţionalului târgumureşan. Fişa de creaţie a directorului de scenă, evident aflat într-o formă artistică de invidiat, s-a îmbogăţit recent cu ***Perplex***, un text

Alex MĂRGINEANU, Cecilia DONAT, Andrei ELEK, Carmen VLAGA-BOGDAN

Alex MĂRGINEANU

de dată recentă al lui Marius von Mayenburg, tradus de Elise Wilk şi intrat în repertoriul Teatrului Clasic „Ioan Slavici“ din Arad. O partitură derutantă, originală, care chiar e de natură să ne lase perplecşi, tocmai fiindcă autorul ei, cel care – asemenea lui Ostermeier – declară sus şi tare că mai crede în poveste şi în personaj, dă semne că, de data aceasta, le-ar dinamita pur şi simplu.

De fapt, în *Perplex,* Marius von Mayenburg recurge la respectiva falsă dinamitare în numele jocului de-a teatrul. Dramaturgul ne propune un amestec, un cocteil de scene (da, avem şi în text, nu doar pe scenă, cocteiluri) contradictorii. Scene care enunţă teme, motive, pe care uită în mod deliberat să le termine. Cocteilurile cu pricina îi obligă pe interpreţi să treacă abrupt de la un personaj la altul, de la o situaţie la alta. Unde mai pui că şi situaţiile, şi personajele se situează frecvent la antipozi. La început, interpreţii, desemnaţi în spectacol cu prenumele lor din buletin (*Cecilia*, *Andrei*; *Carmen*, *Alex*), formează două cupluri; mai apoi, totul se combină şi se recombină, până la extrem. Combinaţiile, nedezminţit insolite, alteori aiuritoare de-a dreptul, situaţiile aidoma, surprizele – desenate cu o peniţă muiată abundent în cerneala absurdului reciclat în specificul secolului al XXI-lea – se dovedesc ofertante, fiind inteligent dezvoltate, într-un spectacol viu, dinamic, cu multă sare şi cu încă şi mai mult piper.

Sunt gata să pariez că regizorul şi-a dorit ca montarea pe care o semnează la Teatrul Clasic „Ioan Slavici“ să fie una defel clasică. Theodor Cristian Popescu a

Cecilia DONAT și Andrei ELEK

proiectat un spectacol menit să şocheze, dar în care să nu se ajungă la starea de şoc prin exhibarea eului regizoral, prin trucuri regizorale egoiste şi autoadmirative, „la vedere", ci aproape în exclusivitate prin ceea ce fac actorii pe scenă. E cât se poate de limpede că Cecilia Donat, Carmen Vlaga-Bogdan, Andrei Elek şi Alex Mărgineanu, aceiaşi care au fost şi protagoniştii montării cu *Flori, fete, filme sau băieţi,* se simt bine pe scenă, că joacă degajat, fără urmă de complexe. Că exerciţiul, nicidecum uşor, la care au fost supuşi le e pe plac. Că joaca le face plăcere şi că pentru reuşita ei nu fac economie nici de inteligenţă, nici de efort. Că izbutesc să îşi comunice propria bucurie şi plăcere a jocului spectatorilor şi că cei aflaţi în sală empatizează cu ei. Spun aceasta, în pofida faptului că am impresia că era nevoie de un plus de nebunie, că Theodor Cristian Popescu trebuia să identifice o manieră ceva mai agresivă de delimitare a secvenţelor, tocmai spre a sublinia mai apăsat răsturnările de situaţie. Nu ar fi stricat încă şi mai mult nerv, ca şi o încărcătură energetică ceva mai consistentă. Se prea poate ca aceste ameliorări să vină odată cu reprezentaţiile viitoare. Am avut impresia că, în reprezentaţia văzută de mine, s-a insinuat un oarecare decalaj de implicare între Alex Mărgineanu şi Cecilia Donat, pe de o parte, şi Andrei Elek şi Carmen Vlaga-Bogdan pe de alta, primii doi asezonându-şi apariţiile cu un plus de „nebunie". Un ascendent ce nu îl scuteşte însă pe Alex Mărgineanu, foarte bun în momentele de dans (coregrafia: Andrea Gavriliu), să se concentreze asupra lucrului cu propria voce.

Revenit acasă, la Teatrul din Arad, acolo unde i-am văzut primele reuşite scenografice, Mihai Păcurar a făcut exact ceea ce trebuia, propunând un decor ce îşi schimbă forma în funcţie de necesităţile reprezentaţiei, favorizând, dar şi garantând confortul interpreţilor.

Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad – Perplex **de Marius von Mayenburg. Traducerea: Elise Wilk. Regia: Theodor Cristian Popescu. Scenografia: Mihai Păcurar. Coregrafia: Andrea Gavriliu. Light design: Lucian Moga. Cu: Cecilia Donat, Andrei Elek, Carmen Vlaga-Bogdan, Alex Mărgineanu. Data reprezentaţiei: 29 mai 2014.**

Irina ZLOTEA

Derutantele frânturi de viaţă

Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad se „ţine" şi el de evenimente, iar primăvara aceasta, între 9 şi 18 mai, a lansat a doua ediţie a **Festivalului Internaţional de Teatru Nou**, care s-a prezentat cu un program ofertant, ce a cuprins un „Focus – Radu Afrim" delicios (dacă mi se permite această apreciere culinară...), spectacole din ţară şi nu numai, actori talentaţi şi îndrăzneţi, dramaturgi scandaloşi şi regizori cu viziuni sincronizate atât cu spectatorul român modern, cât şi cu ritmurile vieţii contemporane de pretutindeni. Şi, pentru că vorbim despre un festival nu doar tânăr, ci şi pus la curent cu producţiile „fresh" de pe scenele din proximitatea spaţiului nostru cultural (cel puţin în acest an; cine ştie, poate ediţia viitoare, selecţia se va extinde spre teatre şi mai îndepărtate), s-a cuvenit ca teatrul-gazdă să primească publicul, în seara deschiderii Festivalului, cu propria premieră.

Theodor Cristian Popescu semnează regia spectacolului ***Perplex*** de Marius von Mayenburg (că tot vorbeam despre dramaturgi scandaloşi) şi pare că s-a amuzat mult, lucrând la această montare. Universul propus de Mayenburg este suspendat în timp şi spaţiu, dar, de fapt, el se identifică perfect cu vremurile în care trăim. Viaţa personajelor este descompusă încă din primul tablou, iar răsturnările nu mai sunt de situaţie, ci de existenţă. Personalităţile sunt stridente, identităţile fuzionează, iar personajele sunt intimidante prin stranietatea lor. Povestea? Nu există. Piesa este un carusel atât pentru echipă, cât şi pentru spectator. Cinism, haos, ignoranţă, cruzime, umor, tristeţe, înstrăinare şi singurătate se împletesc pentru a compune tabloul vieţii moderne; prea multe de cuprins, pentru omul limitat de propria natură. Perplexitatea nu are nevoie de explicaţie: este reacţia firească la toată informaţia (intelectuală, emoţională etc.) care loveşte omul în plin. O replică, o individualitate sau o simplă reacţie, toate aparent aleatorii, sunt cuplate pentru a vorbi despre mediocritate, monotonie şi lipsă de comunicare. Aici, personajele lui Mayenburg îşi leapădă cu naturaleţe identitatea, până ajung să fie oricine, apoi nimeni şi, în final, nimic. Spun despre Theodor Cristian Popescu că pare a se fi amuzat lucrând la acest proiect, pentru că, în ciuda tensiunii emanate de piesă, spectacolul păstrează o aură jucăuşă, energică.

Cecilia DONAT și Carmen VLAGA-BOGDAN

Iar în această privinţă trebuie să remarc decorul – un apartament Pop-Art. Avem culori stridente, mobilier din plastic, un strop de kitsch pe ici, pe colo, utilitate şi inutilitate aduse în acelaşi spaţiu, care se transformă absurd în refugiu; ba nu, în loc de întâlnire; ba nu, în teritoriu de război; sau poate e doar... decor?

Actorii joacă sub propriile nume – la indicaţia dramaturgului –, dar se lasă „folosiţi" de către un personaj sau altul. Conduşi cu luciditate de indicaţiile regizorale, *Carmen* Vlaga-Bogdan, *Cecilia* Donat, *Andrei* Elek şi *Alex* Mărgineanu se angajează în situaţiile fluctuante, mereu imprevizibile şi, de cele mai multe ori, ostentative. Deşi debutul spectacolului a fost uşor rigid în privinţa jocului actorilor, pe parcurs au apărut câteva nuanţări. Probabil că de la o reprezentaţie la alta se vor contura mai bine diferenţele dintre personalităţile multiple pe care fiecare dintre actori trebuie să le reprezinte pe scenă; altfel, echipa va risca o plicticoasă şi obositoare alergare de la un personaj la altul.

Potenţarea umorului este soluţia inspirată a lui Theodor Cristian Popescu pentru *Perplex*, spectacolul păstrând o constantă ironică, care o dublează pe cea a piesei. Din această serie ar putea fi menţionate scenele în care Andrei are revelaţii filosofice sub duş, sau, poate, descoperirea sexuală pe care Alex o are cu Andrei, deghizat în elan, sau descoperirea Ceciliei că joacă într-un spectacol care nu are „regizor", pentru că el nu există...

Aşadar *Perplex* este lăsat cât mai liber cu putinţă, în montarea lui Theodor Cristian Popescu, pentru că are suficientă forţă să se susţină. Pe de altă parte, parcă ceea ce lipseşte montării este tocmai temperarea generalităţii pe care o emană, căci uneori toate cele de pe scenă par atât de îndepărtate de noi... Sau încă sunt eu în perioada de negare, după ce am văzut reflecţia excesivei realităţi?

Mircea MORARIU

Cubul lui Rubik

Yom Kippur de Hanna Azoluay-Hasfari nu este ceea ce s-ar chema „o piesă mare", dar este, indubitabil, o excelentă piesă „de cameră". Una în care autoarea a izbutit un dozaj farmaceutic între comedie, melodramă, piesă fals poliţistă, dramă psihologică şi melodramă. E vorba despre ceea ce se cheamă un text bun, bine scris, abil construit, atent condus, cu neaşteptate răsturnări de situaţie, cu subtile şi cumpănite lovituri de teatru, fiecare dintre ele aducând noutăţi şi informaţii utile despre biografia componentelor unui policrom cvintet de dame, reunit datorită unui caz de forţă majoră, în prag de mare sărbătoare.

Patru surori, extrem de diferite, pe care resentimentele, firile opuse, trecutul familial, incapacitatea ori lipsa voinţei de a înţelege realitatea şi, mai ales, nevrerea de a se înţelege una pe alta, le fac femei rele şi bune deopotrivă, s-au întrunit de urgenţă, la chemarea celei mai mici, din cauza dispariţiei neaşteptate a mamei. Fiecare a adus cu sine propriile răutăţi, dureri, frustrări. Fiecare, mai întâi pozează şi apoi se revelează. Măştile cad, secretele se dezvăluie, toate cele patru fete sunt, de fapt, cu totul altfel decât îşi imaginează celelalte trei că ar fi. Falsa dispariţie le îngăduie regăsirea, refacerea legăturilor naturale, de sânge, dintre ele, le permite atenuarea rivalităţilor, autoînţelegerea, dar şi descoperirea unor însuşiri până atunci nebăgate în seamă ale propriei mame, ce a decis să plece pe neaşteptate în România de origine, acolo unde şi ea are o soră mai mică, cu care până atunci nu s-a înţeles defel.

Yom Kippur mai este şi ceea ce s-ar putea numi un „text salvator", tocmai fiindcă oferă cinci roluri feminine „grase". Mare mirare că, până acum, *Yom Kippur*, deşi disponibilă de câţiva ani pe piaţa românească de literatură dramatică, datorită unei bune traduceri, semnată de Ada-Maria Ichim, nu a avut parte decât de o singură versiune scenică. Aceea a unui spectacol de absolvenţă la UNATC, în regia lui Alexandru Jitea, spectacol transferat mai apoi, cu foarte puţine modificări, pe scena Teatrului Evreiesc de Stat din Bucureşti. Mare mirare şi nu prea, fiindcă ştiu cât de debilitate sunt, în ultima vreme, secretariatele literare, cât de puţin se mai citeşte prin Teatre, cum afişele anuale ale acestora se fac prin aglutinarea feluritelor propuneri ale diverşilor regizori invitaţi şi nu în numele unei idei de repertoriu autentic. Aşa se face că, atunci când actriţele mai numeroase (altă anomalie), dar şi mai vocale decât bărbaţii (lucru normal) cer de lucru, se scoate repede de la naftalină *Opt femei*, care se scurtează, se recondiţionează, ba chiar se şi completează formal cu un rol masculin, şi se montează în cel mai anartistic chip cu putinţă, fără a se mai căuta şi altceva.

Yom Kippur a fost adusă la Teatrul de Nord din Satu Mare de foarte tânărul şi seriosul regizor Eugen Gyemant. Acesta a citit textul cu maximă rigurozitate, i-a descoperit multiplele culori şi nuanţe, s-a jucat cu el aşa cum te joci cu celebrul cub al lui Rubik, i-a combinat şi recombinat faţetele, i-a dezvăluit farmecul. Dar nu a făcut-o în stil *macho*, autoritarist, expunându-se în principal pe sine. Făcând dovada unui deosebit simţ al măsurii, Eugen Gyemant a ţinut cont de principala realitate a textului. Aceea că *Yom Kippur* e, înainte de orice, un text de actori. Adică de actriţe. Singur printre femei – celor cinci interprete foarte bine alese li s-a alăturat coregrafa Gabriela Tănase, al cărei rost a fost acela de a face astfel încât să se evite riscul ca montarea să fie una strict factuală, limitat realistă –, Eugen Gyemant

Alexandra ODOROAGĂ, Ioana CHEREGI, Alina NEGRĂU

s-a descurcat de minune. Nu a căzut în capcana idolatriei personale, nu a recurs la imagini filmate, spre a evidenţia prezenţa şi mesajul mamei dispărute, nu a apelat la zorzoane scenografice.

Fiindu-i foarte clare ideile şi dominantele piesei, Eugen Gyemant s-a concentrat eficient pe lucrul cu interpretele. Şi a făcut foarte bine. „Veteranele“ Carmen Frăţilă (*Malka*) şi Rora Demeter (*Mama*) fac două roluri remarcabile, poate unele dintre cele mai bune din carierele lor. În spatele durităţilor, răutăţilor, asperităţilor, cele două personaje au camuflat multă emoţie şi foarte multă sensibilitate, iar amestecul acesta e bine surprins de spectacol. Pe jocul dintre aparenţă şi esenţă e concentrat şi modul în care şi-au rezolvat rolurile şi mai recent intratele în trupă Ioana Cheregi (*Amira*), Alexandra Odoroagă (*Evelyn*) şi Alina Negrău (*Fanny*).

Un alt atu al montării este ilustraţia muzicală, datorată, pesemne, tot lui Eugen Gyemant. Acesta nu a ales muzica doar fiindcă e frumoasă şi numai pentru că sună bine, ci mai ales deoarece bucăţile ce o compun au şi ele un rost în plurisemantismul spectacolului.

Am mai spus-o şi cu altă ocazie: Teatrul de Nord din Satu Mare e silit ca vreo două stagiuni să joace în clădirea mai puţin primitoare a Casei de Cultură a Sindicatelor, sediul lui tradiţional aflându-se în renovare. În astfel de situaţii, există pericolul pierderii de spectatori. Însă a nu vedea *Yom Kippur* doar din cauză că spectacolul nu se joacă în Teatru, mi se pare o mare greşeală. Sper că sătmărenii o vor evita.

Teatrul de Nord din Satu Mare – Yom Kippur **de Hanna Azoulay Hasfari. Traducerea: Ada-Maria Ichim. Regia artistică şi scenografia: Eugen Gyemant. Coregrafia: Gabriela Tănase. Cu: Ioana Cheregi, Alexandra Odoroagă, Alina Negrău, Carmen Frăţilă, Rora Demeter. Data reprezentaţiei: 12 aprilie 2014.**

Mircea MORARIU

Un deranjament extrem

Prah, concentratul absurdoid dramatic, datorat scriitorului ungur Spiró György, se răspândeşte prin repertoriile Teatrelor de limbă română sau maghiară din Transilvania şi din Banat, asemenea unui viral pe Internet. Nu am o situaţie riguros exactă, dar, din câte ştiu, la ora actuală, piesa figurează pe afişele Teatrului Maghiar de Stat din Timişoara (primul, cred, care l-a introdus în circuitul scenic românesc), dar şi pe cele ale colectivelor de limbă română din Târgu Mureş, Oradea, Turda şi, cel mai recent, Satu Mare.

Ceva asemănător s-a întâmplat, prin anii '80 ai secolului trecut, cu o scriere a unui dramaturg sovietic de origine basarabeană, Aleksandr Ghelman: *Într-un parc, pe o bancă*. Tot un text în două personaje, despre care astăzi, când a reintrat în repertorii datorită unui spectacol de la Teatrul „Metropolis", se afirmă, de către unii comentatori grăbiţi şi nefamiliarizaţi nici cu istoria teatrului, nici cu istoria *tout court*, că ar data din perioada glasnostului şi a perestroikăi. Uitându-se că *Într-un parc, pe o bancă* s-a jucat pentru prima oară în România, la Teatrul „Bulandra", în 1984, aşadar cu cel puţin vreo doi ani înainte ca Mihail Gorbaciov să rostească cele două vorbe magice, care i-au adus – şi ele (dar nu numai ele) – celebritatea.

După cum bine se ştie, *Prah* (în rusă = praf; în sens figurat = zădărnicie – *N.red.*) vorbeşte despre deranjamentul extrem produs, în viaţa unui cuplu sărac,

Gabriela CHIRILĂ şi Dorin C. ZACHEI

din cale afară de sărac, de un neaşteptat şi masiv câştig la Loterie. Cei doi urzesc la început tot felul de planuri de chivernisire, pentru ca, mai apoi, să fie cuprinşi de o disperare atât de profundă, încât să decidă distrugerea biletului norocos şi rămânerea la statutul social şi material iniţial.

La Teatrul de Nord din Satu Mare, spectacolul a fost montat de regizorul Vadas László, în scenografia lui Albert Alpár. Impresia iniţială e că directorul de scenă a intenţionat supradilatarea comicului din text şi metamorfozarea acestuia în grotesc. De unde puternicele crize de isterie ale femeii, jucată de Gabriela Chirilă. Atât de puternice, încât, la început, ele îl miră, apoi îl descumpănesc, pentru ca, într-un final, să îl dezarmeze definitiv pe bărbatul interpretat de Dorin C. Zachei.

Regizorul şi scenograful au intenţionat însă mai mult decât atât, aşa că au introdus o supratemă. Nu doar bogăţia reprezintă o stare de excepţie, ci şi sărăcia. Nu numai bunăstarea extremă te izolează de viaţa reală, ci şi pauperitatea maximă. Ambele te condamnă să trăieşti izolat, ca sub un clopot de sticlă. Trecerea de la una la cealaltă devine, aşadar, imposibilă. Asta vrea, cred, să sugereze decorul. Ideea nu e rea; atâta doar că, uneori, clopotul de sticlă (executat, de fapt, din plexiglas) afectează claritatea percepţiei replicilor. Nu grav, nu esenţial. Jocul actoricesc e simplu, e curat, e omenesc, e plin de temperament. Iar spectacolul în sine e unul mai mult decât onorabil.

Teatrul de Nord din Satu Mare – Prah **de Spiró György. Traducerea: Zeno Fodor. Regia: Vadas László. Cu: Gabriela Chirilă şi Dorin C. Zachei. Data reprezentaţiei: 12 aprilie 2014.**

Ion PARHON

Neil Simon „reinventat" de Achille Roselletti

Succesul de public al pieselor de teatru şi al filmelor pe scenariile lui Neil Simon n-a scăpat atenţiei scenelor noastre, încât chiar şi acum, în Capitală – mai precis, la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" şi la Teatrul de Comedie, ori la Café Godot, dar nu numai acolo –, umorul său generos adună oameni bucuroşi de a putea râde cu poftă, uitând pentru câteva clipe de grijile traiului zilnic. Probabil că acest argument a îndemnat şi Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu de a include în repertoriu o piesă de Neil Simon, cu tilul ***Un cuplu ciudat***, recomandată şi de un mai vechi succes pe Broadway, dar şi de o reală priză la public, înregistrată pe scena Teatrului de Comedie. Curiozitatea mea a sporit la gândul că textul a fost propus de un valoros regizor italian, îndrăgostit de comedie – Achille Roselletti –, care, prin montările sale din stagiunea trecută, şi-a apropiat deja prietenia publicului gorjean şi a Teatrului condus cu energică ambiţie profesională de Marian Negrescu (aici, şi asistent de regie).

De această dată, spectacolul ne oferă din start imaginea unei surprize în raport cu textul pus în scenă la Teatrul de Comedie. Asta, pentru că în locul bărbaţilor reuniţi de sentimentul absenţei „sufletului-pereche", sentiment întrupat aproape copleşitor de cei care alcătuiesc „cuplul ciudat", regizorul italian aduce pe scenă cinci femei la masa jocului gen „cine ştie câştigă“, în centrul atenţiei aflându-se cele două prietene, *Olive* (gazda) şi *Florence* (plecată de-acasă), într-o încercare disperată şi în cele din urmă eşuată de a învinge dezamăgirile şi singurătatea. Printre succinte poveşti autobiografice, relatate cu har şi haz, ori printre hohotele de râs şi sughiţurile dezamăgirii, se iveşte încă un filon comic, datorat contrapunctului dintre dezordonata Olive şi un exagerat instinct de ordine, de-a dreptul maniacal, ce o face pe Florence de nesuportat şi creează o tensiune explozivă în viaţa celor două femei. Hazul atinge apogeul în momentul când Olive, despărţită de soţul care încă o stoarce de bani, dar tânjind la o împăcare, se hotărăşte să pună stop tânguirilor şi îi propune chiriaşei sale o mică aventură „nevinovată“, o seară petrecută împreună cu doi vecini de apartament, singuri şi ei, dar plini de voie bună, cu sângele clocotind în vene (ca toţi spaniolii, nu-i aşa?). Îşi fac apariţia doi bărbaţi eleganţi, unul nespus de scund, iar celălalt o namilă de om, amândoi în ţinută de „dans de salon“, cu lavaliere, dar mai ales cu un arsenal savuros de amabilităţi şi de încercări de a împăca spaniola cu româna, într-o timidă „acomodare“ a cuplurilor, până când descoperim că şi „musafirii“ sunt protagoniştii unor relaţii conjugale sfărâmate. Altfel spus, personajele parcă ne amintesc de acel succint dialog ce, cu ani în urmă, devenise frecvent pe micile ecrane: „Dar cu dragostea cum stai?/ Sincer?/ Catastrofal!“ Acest seducător joc în patru al amăgirilor este completat de amestecul de lumini şi umbre din viaţa celorlalte trei prietene ale „cuplului ciudat“: o tânără a cărei sangvinitate incendiară dă în clocot aflând că este însărcinată (*Vera*), o femeie-poliţist, cu replici, gesturi şi atitudini când consolatoare, când violent dar şi comic dezaprobatoare (*Mickey*) – întrupată de o actriţă care, de această dată, cu adevărat şi în mod vizibil, este pe cale de a deveni mămică! – şi distinsa persoană mult mai stăpână pe sine (*Renée*), motiv pentru care deţine şi rolul „arbitrului“ în jocul „cine ştie câştigă“, devenit un prilej de întâlnire săptămânală a celor cinci fiinţe aflate în criză de comunicare, de afecţiune şi de certitudini.

Decorul propus de realizatorii spectacolului este favorabil unei mişcări scenice alerte, pe spaţii largi, menite să contrabalanseze natura accentuat conversativă a textului. Printre puţinele piese de mobilier funcţionale aş putea menţiona acel minibar destinat să înviorezeze clipele de viaţă din jurul mesei de joc, dar şi o vitrină în locul unde nici măcar o fereastră nu ar fi fost capabilă să confere acestui spaţiu o legătură cu lumea de-afară – rol îndeplinit cu destulă zgârcenie de telefon.

Este o comedie când sprinţară, când amară, cu final voit „închis“ de regizor, în care, – lipsind soluţiile unui *happy-end* „american“ – singura certitudine rămâne aceea legată de singurătate. Dincolo de ideea regizorului de a face apel la personaje-femei pentru „cuplul ciudat“ (opţiune izvorâtă din convingerea domniei sale că singurătatea în acest caz este şi mai amară, mai profundă, mai greu de suportat, decât în ce-i priveşte pe bărbaţi), am putea spune că şi pendularea între vesel şi mai puţin vesel, ori dintre nevoia de celălalt şi labirintul comico-dramatic pe care aceasta îl stârneşte conferă individualitate şi vitalitate acestei montări.

Mai mult decât atât. Reuşita spectacolului, cu excepţia unui exces de glumiţe „lingvistice“ între gazde şi musafirii spanioli, cred că îşi află o temeinică explicaţie în modul inspirat de alcătuire a distribuţiei (semn al familiarizării regizorului cu acest colectiv), ce permite interpreţilor o construcţie viu colorată a

personajelor, în consens nu numai cu talentul, dar şi cu datele temperamentului lor artistic. I-am urmărit astfel cu nedisimulată satisfacţie estetică: pe Monica Sfetcu şi Rodica Gugu Negrescu în tandemul *Olive–Florence*, pe „tânăra şi neliniştita" Irina Naum, interpreta *Verei*; pe Mădălina Ciobănuc în straiele unei poliţiste (*Mickey*) căreia pistolul şi robusteţea nu-i pot atenua farmecul personal şi agilitatea; pe mai sobra lor prietenă *Renée*, interpretată de Simona Urs cu distincţia şi luciditatea proprie „arbitrului"; cărora li s-au adăugat cei doi „spanioli", *Jesus* şi *Manolo*, întrupaţi de Ion Stoica şi respectiv Dumitru Calotă prin două „compoziţii" răsplătite pe loc cu aplauzele sălii.

A fost ultima premieră a stagiunii sau o... uvertură la Festivalul de Teatru de pe scena gorjeană, care în acest an le va da întâlnire spectatorilor cu câteva producţii valoroase, semnate de Alexandru Dabija.

Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu – Un cuplu ciudat **de Neil Simon. Traducerea: Monica Sfetcu. Regia: Achille Roselletti. Asistent de regie: Marian Negrescu. Cu: Monica Sfetcu (*Olive*), Rodica Gugu Negrescu (*Florence*), Mădălina Ciobănuc (*Mickey*), Irina Naum (*Vera*), Simona Urs (*Renée*), Ion Stoica şi Dumitru Calotă (*Jesus* şi *Manolo*). Data premierei: 15 martie 2014.**

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

Mircea MORARIU

Vieţi de hârtie

Poate că mi-ar fi mai simplu ca în această cronică despre savurosul şi atât de specialul ***Don Quijote*** după Cervantes, spectacol al Companiei „Liviu Rebreanu" de la Teatrul Naţional din Târgu Mureş, să spun mai întâi ce nu e montarea în cauză, decât ceea ce e.

În mod evident, nici regizorul Mihai Măniuţiu, dar nici Ada Milea, semnatara muzicii şi a textului cântecelor, la urma urmei a însuşi textului de spectacol, a *dramaturgiei* acestuia, nu şi-au dorit să facă din *Don Quijote* o montare care să îi scutească pe elevii şi studenţii ce reprezintă publicul ei ţintă, de lectura capodoperei literaturii spaniole. *Don Quijote* nu este defel o tentativă de a substitui lectura, o încercare de a înlocui un produs estetic cu un altul. Povestea din scrierea lui Miguel de Cervantes e, fără doar şi poate, recognoscibilă: cei ce au citit-o din cărţi şi-o reamintesc fără probleme, din fotoliile lor de spectatori. Mai corect spus, îşi aduc aminte lesne principalele ei contururi, jaloanele ei fundamentale. Ar fi însă o gravă eroare, plătită printr-un imens deficit de bucurie – exact bucuria pe care aspiră să o dăruiască montarea –, ca aceşti cunoscători să facă efortul de a inventaria ce a rămas şi ce nu a rămas din Cervantes, în ceea ce se petrece, se vede şi se cântă pe scenă. Nu inventarul contează, şi nici teribilismele filologice.

Deşi, de o vreme încoace, regizorul Mihai Măniuţiu se arată preocupat de ceea ce el însuşi a numit *divertismentul metafizic*, am serioase îndoieli că *Don Quijote*, ca şi precedentul spectacol purtând aceeaşi semnătură regizorală, cel cu *Leonce şi Lena* de la Teatrul „Regina Maria" din Oradea, ar fi o montare din cale-afară de metafizică. Nici foarte *problematizată* ori *problematizantă* nu pare, directorul de scenă parcă nedorind să complice prea mult lucrurile, ci preferând amuzamentul, excesului de problematizare. *Parcă*. Însăşi semnătura *măniuţiană* (detest aceste adjective relaţionale, dar de data aceasta recurg şi eu la unul, dorind, la rându-mi, să fiu şi eu un pic altfel) se arată mai discretă, regizorul retrăgându-se, preferând să facă un pas în spate, lăsându-i poziţia principală Adei Milea. A cărei inteligenţă – concretizată în inventivitate, înclinaţie spre ludic, capacitate de a se juca cu vorbele – şi a cărei *băieţoşenie* se fac simţite peste tot. Peste tot şi, mai ales, cu folos.

Parcă nici stilul scenografului Adrian Damian, adept al decorurilor masive, bogate, complicate, nu tocmai uşor de montat (a se vedea *Viaţa e vis* de la Timişoara, *Plugarul şi moartea* de la Teatrul Maghiar din Cluj sau *Domnul Swedenborg vrea să viseze* de la Iaşi), nu mai e ca până mai ieri. Trei (cred că doar trei) bucăţi mari de pânză albă, pe care observăm texte scrise; o mare de bucăţi de hârtie, inundând, sufocând scena, ca efect al prezenţei şi utilizării unor „maşini de tocat" destinate distrugerii sistematice a respectivului produs; un scaun medical, pe care, la un moment dat, se va aşeza Sancho Panza, spre a i se face un examen computerizat la creier; alte câteva scaune, plasate pe margine, destinate interpreţilor rolurilor secundare, metamorfozaţi în componenţi ai corului, ce asigură un comentariu cât se poate de viu; şi cam asta e tot. Mult – vor zice unii; puţin – prin comparaţie cu ceea ce ne-a obişnuit Adrian Damian.

În centru, de la stânga: Mihai CRĂCIUN, Luchian PANTEA, Csaba CIUGULITU

Numai că din acest *ce nu este* spectacolul cu *Don Quijote* de la Târgu Mureş deducem încet-încet ceea *ce este* el în realitate. Complexitatea lui, ascunsă în simplitate.

Da, e foarte adevărat: Mihai Măniuţiu şi-a dorit ca spectatorii să se simtă foarte bine în sală. A vrut să guste deliciile spectacolului muzical bine făcut, fără niciun fel de rabat calitativ. De aceea a apelat la mai vechile lui colaboratoare de nădejde: Ada Milea la capitolul muzică şi Vava Ştefănescu, al cărei aport la capitolele coregrafie şi coagulare a grupurilor e demn de toată lauda. Regizorul a vrut să se amuze şi să ne amuze. Dar nu oricum, nu la întâmplare. Nu fără a nu ne cere să gândim.

A montat *Don Quijote* la Compania „Liviu Rebreanu" din Târgu Mureş, şi nu în altă parte, fiindcă nicăieri altundeva nu cred că ar fi găsit interpreţi atât de buni, atât de adecvaţi pentru rolurile-cheie (*Don Quijote* şi *Sancho Panza*) cum sunt Csaba Ciugulitu şi Luchian Pantea. Binomul funcţionează impecabil, atât în complementaritate, cât şi în contrarietate. Cei doi interpreţi cântă bine, se mişcă bine, au umor şi capacitatea de a amuza, dar şi de a se autoamuza. Formează un cuplu, cu toate că impresia mea e că regizorului parcă i-a fost mai la suflet Sancho Panza decât Don Quijote. Mihai Măniuţiu a mai găsit la Târgu Mureş un foarte bun interpret pentru ceea ce ar fi imaginea lui Miguel de Cervantes: e vorba despre Mihai Crăciun. Şi astfel, divertismentul acesta foarte bine reglat, admirabil ritmat, *antrenant*, cum se zice (la final, la suplimentul muzical de la aplauze, spectatorii chiar schiţează mişcări de dans, indiciu indubitabil că, dacă nu ar fi fost rigorile convenţiilor teatrale, chiar ar fi vrut să se amestece cu actorii), se metamorfozează într-unul în care se repun în discuţie probleme de când lumea ale literaturii şi artei, probleme ce înseamnă însăşi substanţa scrierii lui Cervantes, conservate ca atare în spectacol. Ca, de pildă, aceea a relaţiei dintre artă şi realitate, a ponderii iluziei, a identificării cititorului cu personajul, a bolii pe care o poate genera excesul într-o astfel de situaţie. În modul în care s-a făcut *conservarea* aceasta constă, la urma urmei, marea artă a lui Măniuţiu şi garanţia izbânzii lui. A înţelepciunii sale.

Rareş Budileanu, Costin Gavază, Anca Loghin, Alexandra Ţifrea, Andrei Chiran, Tiberius Vasiniuc, Raisa Ané, Sergiu Marocico, Cristina Holtzli, Ciprian Mistreanu, Claudiu Banciu, Ştefan Mura, Cristina Iuşan şi Zeno Apostolache, înveşmântaţi în mantale de culoare alb-crem, cu măşti pe faţă, sunt interpreţii corului. Or, o ştim foarte bine, corul şi rosturile acestuia în spectacolul contemporan înseamnă una dintre temele majore de reflecţie ale esteticianului teatral care e Mihai Măniuţiu. De reflecţie, dar şi de practică. *Don Quijote* înseamnă o nouă filă din această lungă reflecţie, într-un anume chip stimulată şi facilitată de antrenamentul actorilor, adică de antecedentele lor artistice din *Carmina Burana.* Din capacitatea lor de a cânta *live* (orchestraţia: Zeno Apostolache) şi de a dansa impecabil. Deloc lipsit de semnificaţie e faptul că unii dintre actori (Rareş Budileanu, Costin Gavază, Claudiu Banciu) sunt şi componenţi ai orchestrei.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş – Don Quijote**, după Cervantes. Regia: Mihai Măniuţiu. Muzica şi textul: Ada Milea. Orchestraţia: Zeno Apostolache. Scenografia: Adrian Damian. Coregrafia: Vava Ştefănescu. Light design: Daniel Klinger. Cu: Csaba Ciugulitu, Luchian Pantea, Mihai Crăciun, Rareş Budileanu, Costin Gavază, Anca Loghin, Alexandra Ţifrea, Andrei Chiran, Tiberius Vasiniuc, Raisa Ané, Sergiu Marocico, Cristina Holtzli, Ciprian Mistreanu, Claudiu Banciu, Ştefan Mura, Cristina Iuşan, Zeno Apostolache. Data reprezentaţiei: 30 martie 2014.**

Irina ZLOTEA

Ceva, orice

Teatrul 7, unul dintre (încă) proaspetele spaţii deschise experimentelor/experienţelor (dacă nu greşesc, acum, în 2014, împlineşte doi ani de la inaugurare), şi-a lansat cea mai nouă producţie a stagiunii: ***Totul e prea mult. (Nimic e cam puţin.)***. Ion Mircioagă îşi asumă mai multe roluri „în spatele cortinei", fiind deopotrivă scenarist, regizor, operator lumini şi sunet. Ba chiar şi comitet de primire (când e cazul): aşteaptă publicul – care parcă vrea, parcă nu, la teatrele fără brand – să ocupe cele câteva locuri din camera de pe Strada Popa Rusu.

Dar, până la public, să revenim la spectacolul pe care l-am văzut. Ion Mircioagă ne atrage spre o poveste în care timpii sunt suspendaţi, coerenţa este sabotată, actorii poartă măşti ale ironiei, iar convenţia pare că îţi întinde la tot pasul o cursă. Amintind vag de *Pescăruşul din livada de vişini* a lui Horia Gârbea, replici din *Hamlet*, *Romeo şi Julieta* sau *Furtuna* se amestecă aici cu discursul personajelor; tot aşa cum improvizaţia, ieşirea din rol pentru a comunica făţiş cu spectatorul, apoi întoarcerea la convenţia clasică, pare că îşi fură una alteia locul. În lipsa unui decor (cu excepţia unei table şi a unei bucăţi de cretă), trei actori reconstituie o istorioară dulce-amară, cu pretenţii mai mult comice decât romantice, din care va rezulta o mare încurcătură. Într-o atmosferă uşor à la Goldoni, datorată tipului de personaje alese.

Avem un îndrăgostit, care îşi trimite servitorul să îi lase unei tinere frumoase o batistă parfumată, ca semn al dragostei sale. Ca să ajungă la uşa fetei, acesta

Radu SOLCANU, Cristi GHEORGHE, Mălina TOMOIAGĂ

trebuie să meargă pe drumul pe care i-l explică stăpânul – un drum lung şi complicat, desigur, ce ridică câteva dificultăţi în îndeplinirea misiunii. Iar fata nu e nici ea cum zice basmul, adică naivă şi cuminte. Toată această poveste implică o îndrăgosteală, o „ciomăgeală", câteva rime bine puse la punct, multe schimbări de situaţie, variate convenţii şi o confuzie veselă. Morala este la înţelegerea tuturor, dar cu prea puţină relevanţă pentru orice dimensiune sufletească, căci nici viaţa, nici creaţia, nici moartea şi nici măcar dragostea nu sunt suficient de profund abordate, pentru a declanşa un sentiment mai profund decât simpatia sau amuzamentul, după caz.

Actorii Mălina Tomoiagă, Radu Solcanu şi Cristi Gheorghe sunt de apreciat pentru prezenţa îndrăzneaţă şi greu de intimidat la interacţiunea cu publicul. Mereu angajaţi în jocul schimbului de postúri, aceştia fac un tur extenuant al poveştii pe care o au la îndemână, fără să aibă însă prilejul să se întreacă pe înşişi.

Despre alte elemente teatrale nu se poate vorbi, fiindcă nu există în adevăratul sens al cuvântului, din păcate – cel mai probabil, din pricina dificultăţilor financiare. Astfel, light-design-ul, ilustraţia muzicală şi costumele sunt doar formalităţi, respectate la limită.

Experienţa? Publicul se amuză, se destinde, chiar uită de ale lui pentru scurt timp, dar după ce a părăsit sala, şi glumele, şi poantele au fost uitate. Se pare că pledoaria pentru amintirea plăsmuirilor epuizate la căderea cortinei sau la ultima filă a romanului care răzbate de-a lungul poveştii este până la urmă demontată de faptul împlinit. Cert este că *Totul e prea mult. (Nimic e cam puţin.)* îşi onorează titlul, oferind *ceva*, orice.

Teatrul 7 – Totul e prea mult. (Nimic e cam puţin.) **de Ion Mircioagă. Regia: Ion Mircioagă. Mişcarea scenică: Delia Alexandra Riciu. Scenografia: Larisa Avram. Asistenţa de regie: Adrian Bradu. Cu: Mălina Tomoiagă, Radu Solcanu, Cristi Gheorghe.**

Irina ZLOTEA

Ne cumpărăm bilete la Bremen Fest?

După premiera spectacolului *Croitoraşul cel viteaz*, regizat de Daniel Stanciu, Teatrul „Ţăndărică" a ales să caute din nou în tolba cu poveşti a lui Jacob şi Wilhelm Grimm. Însă, de această dată, nu mai vedem feciori isteţi, prinţese şi căpcăuni, ci pe Renumiţii! Inegalabilii! Talentaţii! ***Muzicanţii din Bremen*!**

Regia este semnată de Attila Vizauer şi mă întreb dacă ar fi fost cineva mai potrivit să monteze această istorioară muzicală. Ema Stere s-a îngrijit de adaptarea pentru scenă a basmului celor patru animale cântătoare. Povestea, care are un fir narativ mai mult schiţat la origine, este îmbogăţită cu umor, fără să trădeze „condeiul" Fraţilor Grimm. Personajele sunt construite din punct de vedere dramaturgic cu mai mult fond şi sunt aşezate într-un context dramatic coerent şi inspirat. Astfel, fiecare dintre ele are o personalitate bine conturată, care constituie un punct de plecare pozitiv pentru actori.

Ceea ce, recunosc, m-a încântat teribil a fost opţiunea lui Attila Vizauer pentru păpuşi, într-o perioadă în care teatrele pentru copii optează adesea pentru alăturarea jocului actorului cu mânuirea, cel dintâi fiind favorizat. Păpuşile sunt aplicate pe corp (în afară de Cocoş, care – sper că nu greşesc – este o păpuşă de masă) şi au membrele mobile (în cazul celor superioare, unele având şi tijă). Formele sunt jucăuşe, culorile de asemenea, fără stridenţe. Personajele seamănă cu cele ilustrate în volumele de basme populare, au postúri energice, priviri năzdrăvane, merg în două picioare şi poartă hăinuţe aşa cum se cade să se prezinte orice necuvântător... cuvântător.

Măgarul este, desigur, talentatul principal. Mânuit de Gabriel Apostol, el se face îndrăgit de la primul acord de chitară, la care cântă cu virtuozitate. Este un poet, un compozitor sensibil şi un prieten de nădejde. Ioan Brancu mânuieşte *Câinele* – bătrân, surd şi greoi –, oferindu-i acestuia un umor mucalit. *Pisica* Andreei Ionescu este o cochetă de mult apusă, cu memoria cam scurtă, dar cu un dezvoltat simţ muzical pentru jazz. Iar Marin Fagu îi oferă *Cocoşului* un neastâmpăr nevricos, care să îi însoţească naivitatea. Însă nici *hoţii* (Daniela Ruxandra Mihai, George Simian şi Adrian Alexandru Neculcea) nu sunt mai prejos: cu o ierarhie bine definită, clar diferenţiaţi atât prin forma păpuşii, cât şi prin voce şi joc, ei susţin momente comice la fiecare apariţie în scenă.

Pe de altă parte, trebuie să recunoaştem că aceşti reuşiţi entertaineri au beneficiat, pe lângă sprijinul mânuitorilor lor, şi de inspiraţia lui Ioan Gyuri Pascu, care a compus muzica acestei montări. Versurile sunt uşor de memorat, chiar şi pentru cei mai mici spectatori, iar ritmurile (folk, marş, jazz), pe lângă faptul că împlinesc personalitatea fiecărui muzicant nou intrat în band, reuşesc să pună publicul în mişcare. Ca să nu mai vorbesc despre song-ul foarte reuşit susţinut de trioul tâlharilor.

În ceea ce priveşte decorul, de cele mai multe ori acesta este sugerat prin lumină şi prin prezenţa unui element scenografic caracteristic unui anumit spaţiu; de pildă, pentru pădure este suficientă o lumină verde şi buturuga unui arbore, aşa cum pentru marginea de drum este suficient un bolovan. Singura excepţie este casa cucerită în noapte de către cei patru muzicanţi, care are faţadă şi interior, cu mai multe detalii.

Voia bună se menţine întregul spectacol. Momentele comice păstrează o subtilitate inteligentă, care atrage atât părinţii, cât şi copiii, iar sensibilitatea şi entuziasmul pe care regizorul şi artiştii păpuşari le împrumută acestui proiect sunt cuceritoare. Dialogul absurd declanşat între Măgar şi Câinele de vânătoare cel surd, sau vrajba dintre acesta din urmă şi Pisică, sau frica constantă a Cocoşului de frigare, sau ignoranţa tâlharilor şi, de fapt, toate amănuntele vesele ale acestei montări, contribuie la o poveste ce decurge energic, dar bine coordonată de către regie. Poate singura scenă care ar trebui să se aşeze este aceea a „monstrului" gălăgios ce pune pe fugă hoţii, căreia la premieră i-a lipsit intensitatea – un deranjant defect, având în vedere că acesta este unul dintre cele mai tensionate momente ale basmului.

Finalul este demn de un cvartet atât de talentat. Muzicanţii lui Attila Vizauer nu se mulţumesc, precum cei din poveste, să se stabilească în casa cucerită cu şiretlic, ci îşi continuă călătoria şi se înscriu la Bremen Fest. Ce ziceţi, ne cumpărăm şi noi bilete la concertul lor?

Teatrul „Ţăndărică" – Muzicanţii din Bremen, **adaptare de Ema Stere după Fraţii Grimm. Regia: Attila Vizauer. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Muzica: Ioan Gyuri Pascu. Coregrafia: Vava Ştefănescu. Regia tehnică: Ani Iovănescu. Tehnicieni de scenă: Vali Trufan, Tudor Irimia. Lumini: Nicolae Stoenescu. Maestru de sunet: Andrei Gheorghiu. Croitorie: Zamfira Alexa, Elena Soare. Sculptură, mecanisme păpuşi: Dinu Carcaleţeanu, Doru Manda. Strungărie în lemn: Mircea Călin. Şef de producţie: Elena Manda. Cu: Gabriel Apostol, Ioan Brancu, Andreea Ionescu, Marin Fagu, Daniela Ruxandra Mihai, George Simian, Adrian Alexandru Neculcea.**

Croitoraşul cel... energic

În această primăvară, Teatrul „Ţăndărică" a fost foarte ocupat, pentru că îşi înnoieşte repertoriul cu un număr serios de producţii. După *Cui i-e frică de Bau-Bau* şi *Paraşutiştii*, realizate de Ivica Šimić, a venit rândul spectacolului ***Croitoraşul cel viteaz*** să aibă premiera, în regia lui Daniel Stanciu.

Mărturisesc: Fraţii Grimm au fost, de departe, preferaţii mei în copilărie. Aşa că, înainte de a veni la spectacol am căutat volumul de poveşti şi am găsit o carte ponosită, cu file rupte, şi lipite cu scotch – urmele modeste ale zecilor de lecturi misterioase la care m-a invitat. Totuşi, recunosc că, dintre toate, *Croitoraşul cel viteaz* nu era tocmai prima mea alegere... Nu ştiu de ce, dar când eram copil nu îl aveam la inimă pe băiatul acesta isteţ, dar prea îndrăzneţ. M-a amuzat amintirea preconcepţiei mele copilăreşti şi mi-am zis că, cine ştie, această reprezentaţie mă va vindeca de scepticismul meu şi chiar îl voi îndrăgi pe Croitoraş.

Adaptarea realizată de Daniel Stanciu punctează momentele principale ale poveştii, pentru economia de timp: copiii nu au răbdare la un spectacol foarte lung. Se pune accentul pe prima serie de probe prin care trece eroul (cea a întâlnirii cu uriaşul), în cea de-a doua parte a aventurilor sale – poposirea la palat – atenţia pică pe prinderea unicornului fermecat, dar se renunţă la alungarea celor doi căpcăuni din apropierea regatului, iar misiunea de a prinde porcul mistreţ nu mai are caracter imperativ, ci pare o scenă suplimentară, dispensabilă. Detaliile basmului sunt cosmetizate de un comic expansiv, probabil din intenţia de a şterge şi cele mai mici semne ale accentelor (oricum eliminate) ce ar putea fi luate drept macabre. Spre exemplu, scena în care uriaşii încearcă să îl omoare pe Croitoraş este schimbată cu o nebunie generală, stârnită de prezenţa acestui personaj năstruşnic; tot aşa cum nici regele nu îl duşmăneşte pe Croitoraş, ci doar se teme de el, dar îi admiră curajul şi inteligenţa.

Regia a vizat o îmbinare între actorie şi mânuire de păpuşi. Astfel, Croitoraşul are parte de o dublă ipostază: când om, când păpuşă (atunci când se întâlneşte cu uriaşul, tocmai pentru a susţine diferenţele de dimensiuni). Prinţesa este şi ea reală, pe când celelalte personaje trec prin variate tipuri de păpuşi: costume, sau elemente compuse, vizibile în lumina fluorescentă, sau cu gabit şi tije etc. Executate cu haz, au mult potenţial comic. Singurii care nu funcţionează foarte bine sunt uriaşii din peşteră, a căror mânuire nu este desăvârşită: ochii, dinţii (unde este cazul), mâinile şi ciomegele nu sunt sincronizate şi nu au acţiuni coerente.

Pe scenă, energiile o iau razna şi există o continuă senzaţie de haos, în ciuda faptului că spectacolul se desfăşoară conform scenariului. Personajele par că ţipă în loc să vorbească şi sunt mai tot timpul agitate; de aceea, replicile se decupează greoi, în învălmăşeala creată. *Croitoraşul* (Florin Mititelu) este de o veselie excesivă şi, pentru că este năstruşnic, face câte un salt, sau o piruetă, sau un gest amplu – ca să arate treaba asta. *Prinţesa* (Jou Jou Drăgan) nu este bună şi regală, ci o răsfăţată interesată, care îşi schimbă cu însufleţire rochiile (kitchoase).

Decorul este minimal, mergând pe câteva piese sugestive: masa de lucru a Croitoraşului, trunchiul scorburos al unui copac sau tronul împăratului sunt suficiente, o proiecţie cu grafică 3D – spune fişa de prezentare – fiind principala coordonată spaţială. O opţiune care, pe cât de bine arată, pe atât este de impersonală.

Copiii râd şi comunică bine cu actorii, iar părinţii sunt mulţumiţi (de spectacol şi de sine, căci au făcut o alegere culturală bună). Glumele sunt de la cele mai naive la cele mai autohtone: Regina Muştelor este „de la forţele speciale"; Croitoraşul este atât de talentat încât „a dat faliment Versace"; iar Vraciul este atât de turmentat încât nu reuşeşte să stea în două picioare. Muzica, înregistrată, nu rămâne în memoria publicului; poate coregrafia să fie cu o măsură mai antrenantă.

Cu toate acestea, spectacolul a reuşit să răstoarne, de data asta, concurenţa: o oră în faţa televizorului deschis pe un post zgomotos şi strident precum Disney Channel. Pe mine, spectacolul Teatrului „Ţăndărică" nu m-a convins. Acasă, am recitit povestea şi, admit: Croitoraşul nu este atât de antipatic cum mi se părea mie în copilărie.

Teatrul „Ţăndărică" – Croitoraşul cel viteaz, **după Fraţii Grimm. Regia şi scenariul: Daniel Stanciu. Scenografia: Marian Sandu. Ilustraţie muzicală: Vasile Manta. Grafica 3D: Radu Constantinescu. Regia tehnică: Simona Solomon. Tehnicieni scenă: Marian Toma, Cornel Stroe. Lumini: Dumitru Zaheu, Adrian Ghinea. Maestru de sunet: Cătălin Neagu. Croitorie: Zamfira Alexa, Elena Soare. Sculptură, mecanisme păpuşi: Dinu Carcaleţeanu, Doru Manda. Strungărie în lemn: Mircea Călin. Şef producţie: Elena Manda. Cu: Florin Mititelu (*Croitoraşul*), Ilona Hrestic (*Bătrâna, Un Consilier*), Jou Jou Drăgan (*Prinţesa*), Simina Constantin (*Regina muştelor, Alt Consilier*), Viorel Ionescu (*Vraciul, Un Gardian la palat*), Paul Ionescu (*Regele*).**

Anca MOCANU

Din labirintul istoriei în „grădinile" subconştientului

Adaptarea textului lui Milton Frederick Marcus, ***Frau Hess şi grădinile ei***, de către regizorul Alexander Hausvater, pe scena Teatrului Evreiesc de Stat din Bucureşti, este încă un prilej de profundă meditaţie asupra unui moment tragic, care a marcat şi a schimbat istoria umanităţii – Holocaustul. Textul american o are ca protagonistă pe una dintre femeile celebre din anturajul Führer-ului – Ilse, soţia locotenentului Rudolf Hess –, care, pentru a depăşi momentele de singurătate provocate de dispariţia soţului ei, se dedică îngrijirii grădinii sale exotice. În ajutor i „se livrează" un botanist de origine evreiască, Isaac Baum, deţinut al lagărului de concentrare şi, mai precis, subiectul care rotunjeşte şi intensifică intriga piesei noastre.

Dincolo de interpretarea literară a metaforei *grădinii* ca loc al odihnei, al evadării din ghearele războiului, dar şi ca spaţiu al ocrotirii, al siguranţei, descoperim o metaforă „răsturnată", în care acest loc nu mai e unul al certitudinii, ci unul născător de altă dramă, care vorbeşte de mutaţii identitare, de conflictul a două singurătăţi, a unor lumi ce aparent nu ai spune că au ceva în comun. Viziunea regizorală mizează pe această opoziţie, generatoare de echilibru în piesă – pentru că ceea ce este adevărat în artă, este şi în viaţă. Distinsa şi eleganta *Frau Hess*, interpretată de Maia Morgenstern, îşi întâmpină „ajutorul" cu superioritate ariană, îl agresează din priviri în momentele intime şi îi face cunoştinţă cu stilul ei sofisticat de viaţă, impunându-i o conduită. Cu timpul, realizează că evreul „fără însuşiri", pe care îl vede marcat de pierderea soţiei în trenul groazei şi de dispariţia fiicei, e un bărbat cu calităţi, de care se lasă sedusă. Prin nuanţele jocului său, Constantin Cojocaru (*Isaac Baum*) redă convulsiile personajului, care îşi strigă apartenenţa identitară; evreul îşi schimbă hainele vărgate ale deţinutului în uniforma SS şi devine ceea ce femeia din viaţa lui proiectează asupră-i. În interpretarea *Ilsei*, actriţa Maia Morgenstern, în relaţionare armonioasă cu partenerul de scenă, trăieşte sincer căutările, dezvăluindu-ne gradat, prin descărcări de energie controlată, subtilităţile sufleteşti.

Pe cât de exact şi armonios sunt dispuse grădinile, pe atât de încurcate şi stranii sunt trăirile celor doi, indivizi exponenţiali pentru lumile din care provin. Ea, extremista aristocrată, El, evreul condamnat de vina milenară, măcinat de criza identitară. Ea – *purul*, El – *impurul*, se descoperă şi se transformă. Sentimentul identităţii protagoniştilor apare ca un joc constant şi imprevizibil, unde se combină, dar se şi opun, identitatea conştientului şi cea a inconştientului; are loc un joc al rememorării, care le hrăneşte identitatea. Un joc al urii care naşte iubire, căci personajele ajung să preia din însuşirile celuilalt, iar apropierea nu trece fără a lăsa urme. Astfel, Hausvater are un motiv în plus de a aduce în scenă încă un personaj (în interpretarea, din nefericire, precipitată până la patetism a lui Marius Călugăriţa): *Regizorul*, care vizualizează drama

Foto: Oana Monica Nae

Natalie ESTER, Veaceslav GROSU, Darius DARADICI, Cristina CÂRCEI, Anka LEVANA, Viorel MANOLE

părinţilor săi. Sunt momente dramatice, în care Maia Morgenstern şi Constantin Cojocaru redau tulburător secvenţele istoriei personajelor lor. Ei trec prin multiple stări, pe care reuşesc să le asimileze convingător. De la cel opresat la opresor, de la cel sedus la seducător, de la momentul violului micuţei Ilse de către unchiul Otto la violul Anuşkăi, stările protagoniştilor sunt surprinse, sporite şi „comentate“ de grupul compact de actori (un fel de personaj colectiv), în frunte cu *Măscăriciul* interpretat de Veaceslav Grosu, a cărui mască poartă amprenta grijilor şi durerii, sau incertitudinii şi îndoielii.

Felul în care cele două entităţi îşi desfăşoară întrecerea sau îşi măsoară puterile, forţa de seducţie, are drept comentariu muzica semnată de Yves Chamberland. Apelul la atmosfera de cabaret şi frenezia cu care personajele apar pe scenă întreţin spectacolul în ritm şi emoţie, într-un decor uşor de manipulat.

Din labirintul istoriei în *grădinile* subconştientului, spectacolul lui Hausvater – *Frau Hess şi grădinile ei* – vorbeşte despre splendorile şi mizeriile solitudinii, în dimensiunile unei drame wagneriene.

Teatrul Evreiesc de Stat – Frau Hess şi grădinile ei **de Milton Frederick Marcus. Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: Iuliana Vâlsan. Muzica: Yves Chamberland. Light Design: Georgiu Stan. Distribuţia: Maia Morgenstern/ Arabela Neazi (*Frau Hess*), Constantin Cojocaru/ Nicolae Predica (*Isaac Baum*), Marius Călugăriţa (*Regizorul*), Veaceslav Grosu (*Măscăriciul*), Anka Levana (*Actriţa 1, Fetiţa cu melci, Anuşka*), Cristina Cârcei (*Actriţa 2*), Natalie Ester (*Actriţa 3*), Darius Daradici (*Actorul 1*), Viorel Manole (*Actorul 2*). Data reprezentaţiei: 21 mai 2014.**

Maria ZĂRNESCU

Ultima oră

„Un exercițiu cu vedere la public"

„Prefer să mă aflu în Veneţia într-o zi ploioasă decât în oricare alt oraş într-o zi frumoasă" – mărturisea în urmă cu mai bine de un veac şi jumătate scriitorul Herman Melville, captând astfel esenţa unui loc greu de înfăţişat în cuvinte sau imagini. Mai degrabă în sunete:Monteverdi, Vivaldi, Mozart, Paganini, Wagner au fost doar câţiva dintre muzicienii fascinaţi de sonorităţile oraşului. Iniţial atribuit lui Antonio Vivaldi, „celebrul"*Concert pentru oboi şi orchestră de coarde în Re minor* şi a dezvăluit în cele din urmă autorul: Alessandro Marcello, fratele renumitului compozitor Benedetto Marcello. Lucrarea a devenit celebră în secolul XX, la începutul anilor '70, graţie altor două arte – literatura şi filmul – cu titlul sub care fusese cunoscută la începuturi: *Anonimul veneţian*. Pornind de la acesta, scriitorul şi jurnalistul italian Giuseppe Berto a imaginat o tulburătoare poveste de dragoste, al cărei final (fizic doar, altminteri povestea e nemuritoare) se petrece chiar în oraşul lagunelor. Piesa de teatru a fost transpusă pe marele ecran în regia actorului Enrico Maria Salerno (protagonişti: Tony Musante şi Florinda Bolkan), iar vestitele premii „David di Donatello" nu s-au lăsat mult aşteptate.

Prea multe nume proprii? E normal, aşa-i în teatru: ce neam face fără istorie? Pe tot acest ascendent, pe tot acest eşafodaj îngemănând artele, se sprijină noua producţie a Naţionalului bucureştean, ***Anonimul veneţian*** de Giuseppe Berto (demn de amintit spectacolul de la Majestic, regia Dinu Cernescu, Bucureşti, 1984 - *N.red.*), sub egida Centrului de Cercetare şi Creaţie Teatrală „Ion Sava", un „spaţiu deschis ideilor şi încercărilor, procesului creativ în primul rând". Caracterizarea îi aparţine lui Ion Caramitru, Director General TNB, dar şi coordonator al noului spectacol-studiu. Care adaugă: „Miza acestui exerciţiu este foarte mare, ea presupune o dorinţă şi o disponibilitate din partea actorului de a se întoarce la propriile sale mijloace, de a pătrunde un text în adâncime, de a renunţa la expresiile cele mai la îndemână, de a-şi conştientiza clişeele şi, de ce nu, de a şi le depăşi." Răspund acestei provocări doi actori versaţi ai teatrului – Ilinca Goia şi Ioan Andrei Ionescu –, care încearcă a uita istoria artistică a poveştii şi se avântă într-un adevărat „exerciţiu cu vedere la public".

Respectând aproape clasicist „regula celor trei unităţi" – de acţiune, timp şi spaţiu –, *Anonimul veneţian* redă o ultimă şi scurtă întâlnire. Doar câteva ore vor mai petrece împreună, la Veneţia doi foşti soţi, pe care temperamentele (poate prea asemănătoare) şi viaţa (poate prea dură pentru tinereţea lor) i-a despărţit cu opt ani în urmă. Prilejul revederii nu este deloc unul fericit (*El*, muzician, suferă de o boală incurabilă), dar „învăţămintele" sunt nepreţuite: dragostea lor va supravieţui. Ca şi concertul pentru oboi cu autor necunoscut, pe care tot *El* trebuie să-l interpreteze. Pentru ultima oară...

Întâmplarea face să fi revăzut de curând *Un duel* (după Cehov, regia Alexandru Dabija) în aceeaşi Sală Atelier. L-am redescoperit în acea seară (într-un rol secundar, e drept) pe Ioan Andrei Ionescu, altfel de cum mi-l aminteam din mai vechile spectacole ale Teatrului Naţional din Bucureşti: mai puternic, mai stăpân pe sine, pregătit pentru o partitură dramatică de generozitatea *Anonimului*. Iar traiectul său, ca actor, capătă ceva din „destinul" instrumentului la care cântă personajul. Datorită evoluţiei tehnice, dar şi a virtuozităţii la care au ajuns soliştii, oboiul are o funcţie din ce în ce mai importantă în orchestră, încredinţându-i-se pasaje dificile şi de mare expresivitate. Sunetul său este pătrunzător, clar şi colorat. Or, la un astfel de „sunet" pare că a ajuns Ioan Andrei Ionescu.

I se alătură – în interpretarea acestei „partituri pentru doi" – experimentata Ilinca Goia, cea care a avut „porţia" sa de roluri principale în spectacolele TNB, dar şi în filme

Ilinca GOIA şi
Ioan Andrei IONESCU

Foto: Tudor Predescu

sau producţii de televiziune. Totuşi, după cum mărturiseşte, este pentru prima oară când împarte scena cu un singur coleg *da capo al fine*, fără respiro sau ieşiri din scenă. Iar experienţa devine una benefică – atât pentru actori, care trebuie să se întoarcă permanent la „starea de şcoală", cât şi pentru spectatori, care au senzaţia că asistă la o poveste adevărată. În pofida potenţialului, spectacolul nu se transformă în melodramă desuetă. Situaţiile de viaţă sunt perfect recognoscibile, iar viziunea este una de actualizare a textului, care pierde, pe alocuri, din romantism. În schimb, câştigă în concreteţe contemporană în construcţia personajelor, protagoniştii marcându-i accentele comice. „Sunt un şarlatan!" – recunoaşte *El* în faţa *Ei*, cu aparentă sinceritate. În fapt, e doar o disimulare. Ca şi Veneţia, despre care Byron, poetul, spunea cândva că este „masca veselă a Italiei". Moartea lentă a oraşului invită la reconsiderarea clipei.

Printre aburi şi ceaţă, scenografia Florilenei Popescu Fărcăşanu ne poartă dintr-un spaţiu în altul: de pe ponton în restaurantul unde se mănâncă *spaghetti*, ca-n *Doamna şi vagabondul*, apoi în garsoniera lui şi, în final, într-un necunoscut amintind de un alt film celebru – *Poltergeist*. („Don't go into the light!") Sunetul de *vaporetto*, specific Veneţiei, punctează replici esenţiale, iar muzicile lui Vasile Manta ilustrează spaţiul sonor. Celebrul *Adagio* al lui Alessandro Marcello răsună în mintea muzicianului, precum vorbele fantomatice ale tatălui lui Hamlet. „Cântă Veneţia"...

Alcătuit din cuvinte, gesturi şi tăceri, spectacolul se află încă în faza studiului tehnic. Poate, odată depăşite emoţiile actorilor – inerente primelor reprezentaţii ale unui astfel de „exerciţiu cu faţa la public" –, celelalte nu vor întârzia să apară. Iar spectatorii (care aplaudă la scena primului sărut din piesă) îşi vor primi răsplata emoţională şi vor resimţi „chimia" dintre protagonişti, de care este atâta nevoie. Doar nu degeaba s-a pornit de la un astfel de text.

Teatrul Naţional Bucureşti – Centrul de Cercetare şi Creaţie Teatrală „ION SAVA" – Anonimul veneţian **de Giuseppe Berto. Traducerea: Olga Mărculescu. Coordonarea şi adaptarea: Ion Caramitru. Scenografia: Florilena Popescu Fărcăşanu. Asistent coordonator: Patricia Katona. Ilustraţia muzicală: Vasile Manta. Cu: Ilinca Goia (*Ea*), Ioan Andrei Ionescu (*El*). Data reprezentaţiei: 4 iunie 2014.**

Ana Maria NARTI

Armonii cu Andrei Şerban

O nebunie organizată, un foc de artificii – aşa descriau Stendhal şi Lord Derwent opera lui Rossini ***Italianca în Alger***: o avalanşă de acrobaţii muzicale, o explozie de inventivitate în arii, coruri, duete, momente pentru trei, patru, şapte voci leagă împreună ţesătura energică, dar plină de graţie, a operei. Fiecare act este dus la paroxism, fiecare scenă creşte în intensitate, dar şi în strălucitoare variaţii delicate.

A transpune această bogăţie de bucurii ale muzicii în act scenic este o încercare. Montarea lui Andrei Şerban de la Opera din Paris (în clădirea veche, Palais Garnier) a fost şi este încă, la mulţi ani după premieră, un fel de competiţie a regizorului cu sine însuşi. Premiera a avut loc în 1998; de atunci, spectacolul a fost reluat de opt ori, totdeauna cu noi interpreţi şi de fiecare dată cu noi nuanţe şi surprize în regia întregului. Susţinut cu brio de scenografa Marina Drăghici şi de coregraful Nicky Wolcz, Andrei Şerban propune publicului o călătorie în lumea miracolelor.

Mă opresc asupra câtorva dintre caracterele specifice acestui regizor în operă, caractere limpede expuse în punerea în scenă.

Corul – întruparea unui gând

Pentru Andrei Şerban, corul nu este doar o componentă cerută de tradiţie, o suită de ornamente muzicale. Corul – şi în *Italianca* este vorba despre mai multe coruri – devine una dintre imaginile-cheie ale jocului, scoţând la lumină însăşi esenţa compoziţiei. Evident, în această operă din tinereţea lui Rossini, metaforele nu pot fi decât de natură comică şi erotică, îmbinând burlescul cu o constantă încântare senzuală. În anumite scene, numai apariţia corului declanşează hohote de râs, dar un râs plin de lumină, niciodată înveninat de răutăţi. Corul eunucilor este îmbrăcat de regizor şi de scenografă în rotunjimi pline de farmec, burţile şi şuncile roz-trandafirii, ca nişte mingi imense, sunt antrenate de coregraf într-un balet cu multe subînţelesuri. Gluma revine cu alte trimiteri în imaginea şi acţiunea corurilor de corsari sau de mafioso din alte momente. Piraţii sunt nişte munţi de muşchi bine antrenaţi, eleganţii reprezentanţi ai mafiei poartă pălării de paie şi costume cu umeri mai mult decât impunători şi talii subliniate. Grupul de sclavi italieni întregeşte imaginea dictatorului: fiecare deţinut poartă pe piept portretul marelui conducător. Caracterul de farsă galantă devine cu ajutorul corurilor o constantă a montări. Şi corul, adeseori tăcut, al femeilor din harem preia temele dominante – supunere în faţa despotului, salvarea prin dulcea ameţeală a dorinţelor erotice – în imagine şi în mişcare. De la început până la sfârşit, jocul prelucrează voios binecunoscute şabloane: grotescul cult al stăpânului absolut (în care recunoaştem sumbra amintire a lui Gaddafi), caricatura lumii musulmane şi aceea a tradiţiilor italiene se contopesc în universul parodiilor senine. Nimic din această cavalcadă a glumelor nu poate fi luat în serios – nici măcar ariile patriotice şi suspinele dorului de ţară –, dar nimic nu poate stârni nici indignarea, întrucât totul este, clar, numai o duioasă întruchipare de fantezii turco-italiene.

Compoziţia mişcării scenice

O altă caracteristică a regiei şerbaniene în operă ţine de compoziţia mişcării scenice. Paralel cu partitura muzicală, spectacolul desfăşoară o partitură a mişcărilor, niciodată realiste, câteodată aparent arbitrare, totdeauna răspunzând impulsurilor şi ritmurilor din arii, duete, coruri. Arabescuri ale trupurilor aflate pe scenă, înflorituri ale schimbărilor de poziţie şi ale transformărilor mediului compun o coregrafie aparte, care – cred – îi ajută mult pe cântăreţi în crearea visului atât de frenetic în bucurii şi voluptăţi din muzica lui Rossini. Opera bufă a acestui compozitor este un basm al descoperirilor şi al încântărilor: montarea lui Şerban înscrie basmul în realităţile ireale ale jocului scenic. A transpune în text şi în schiţe desenate partitura de mişcare a unui asemenea spectacol ar fi un interesant studiu teatral (cred că şi *Indiile galante* ale lui Rameau, o altă montare a regizorului de la Opéra Garnier din Paris şi de la Opera Naţională Română din Iaşi, oferă material unei analize amănunţite).

Armoniile întregului

Un spectacol atât de bogat în arabescuri şi înflorituri de tot felul – muzicale, de joc, de imagine – cere o mare disciplină şi de la orchestră, şi de la toţi interpreţii, inclusiv de la muncitorii de scenă care efectuează transformările vizuale. Urmărind una dintre repetiţiile fără costume, înainte să asist la avanpremieră, am admirat înalta profesionalitate a întregului ansamblu de la Opéra Garnier. Nicio nesiguranţă, nicio întârziere, nicio neglijenţă: nimic nu a tulburat munca. Repetiţia s-a desfăşurat cu precizie şi cu mare concentrare. Adevărata frumuseţe a montării trăia în devotamentul celor de pe scenă. Rossini cere de la toţi mari eforturi, dar eforturile nu au lăsat nicio urmă în realizarea finală; este de presupus că studiul pregătitor extrem de serios al partiturii şi schemelor de mişcare au creat uşurinţa de vis interpretării.

Stendhal avea dreptate: nebunia *Italiencei* lui Rossini cere o severă organizare, ceea ce ansamblul de la Opéra Garnier izbuteşte cu brio.

Raluca TULBURE

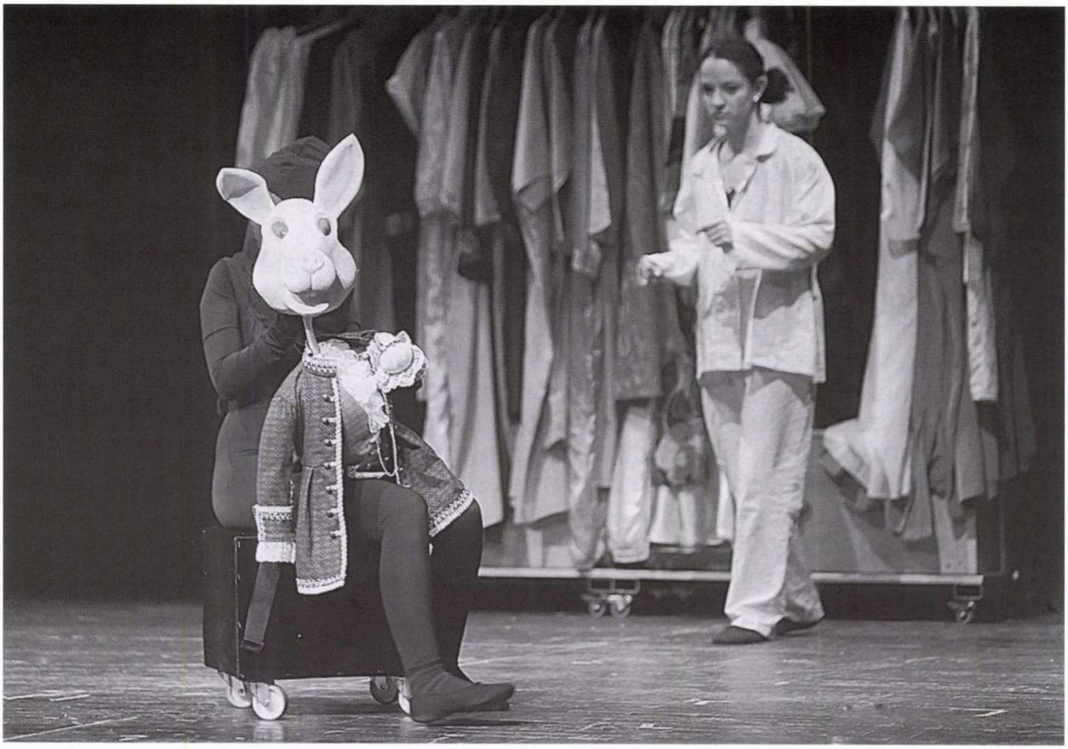
Jurnal de călătorie

Teatrul de Animaţie „Ţăndărică" a fost invitat la cea de a 9-a ediţie a **Festivalului pentru Teatre de Copii şi Tineret de la Eskişehir** (Turcia), cu spectacolul ***Cui i-e frică de Bau-Bau***, o premieră recentă, semnată de regizorul croat Ivica Simić. Această reprezentaţie se constituie ca o nouă abordare a noţiunii de teatru pentru copii, prin limbajul vizual, folosirea unor repere cunoscute (personaje din basme îndrăgite de cei mici), mimă, puterea de imaginaţie, un joc cu sunete, lumini, obiecte diverse şi costume care sugerează personaje, marionete cu tijă scurtă sau compuse, un decor redus la minimum, cu standere pline de haine care au o coregrafie aparte, toate acestea având ca scop să demitizeze unele dintre cele mai comune temeri, să demonstreze că frica este parte integrantă a vieţii se zi cu zi, dar că putem scăpa de ea glumind, luând-o în şagă. Fiecăruia dintre noi, în copilărie, i-a fost frică de ceva: de animale, de întuneric, de zgomote, de ploaie, de vânt sau tunete, de apă sau de foc. Un fâlfâit de perdele, paşii care se apropie, lucruri pe care le-am lăsat într-un singur loc, dar apar inexplicabil într-un altul... O serie de coincidenţe, sau poate nu?

Câţi dintre noi nu ne speriam la auzul cuvântului Bau-Bau? În spectacolul imaginat de Ivica Simić este vorba de o fetiţă, care înainte de culcare se joacă cu hainele din dulap, aude nişte zgomote ciudate şi intră într-o lume în care are parte de întâlniri neaşteptate cu personaje din unele basme, cum ar fi Scufiţa Roşie, Lupul, Albă ca Zăpada, Capra cu trei iezi, Cei trei purceluşi, Vrăjitoarea. Este vorba de modernizarea unor poveşti clasice, în care numitorul comun este frica. Bau-Bau este întruchiparea fricii, şi ai senzaţia că se bucură parcă de faptul că micuţilor le este teamă de el. După ce-l cunoaşte, eroina noastră devine prietena lui Bau-Bau, învaţă să-şi depăşească toate temerile, să crească cu ele, să-şi găsească drumul prin lume mai uşor. Concluzia de final este că *Bau-Baul* meu este prietenul de care nu trebuie să-mi mai fie frică.

Spectacolul are în distribuţie „aripa tânără" a Teatrului „Ţăndărică" (Olga Bela, Ana Maria Bălescu, Dan Codreanu şi Alexandru Neculcea), pentru care deplasarea a fost un examen şi o provocare: au jucat pentru prima dată pe o altă scenă decât cea a lor, şi într-o limbă străină.

Drumul până în Turcia, la Eskişehir – un oraş din nord-vestul ţării, aflat la aproape 1000 de kilometri de Bucureşti – a fost greu. Datorită programului extrem de aglomerat al Teatrului, deplasarea s-a făcut pe sistemul „venit, jucat, plecat". Turcia este un tărâm fascinant, cu „picioarele" pe două continente, o ţară a contrastelor, a pământului care coboară direct în marea de un albastru ca de Voroneţ sau de un verde smarald, cu munţi din care, după o ploaie scurtă, ai senzaţia că răsare curcubeul. Am trecut graniţe, am dat de vameşi scrupuloşi, care ne-au cerut o hârtie oficială cum că şoferul nostru este autorizat să conducă pe teritoriul Turciei (dacă se putea, în limba turcă – de parcă tot românul vorbeşte limba lui Suleiman Magnificul!), de şoferi amabili, care ne-au făcut schema oraşelor pe care trebuie să le urmărim pe indicatoare, sau de şoferi care îţi tăiau calea pe linia de centură a Istanbulului, de pe o bandă pe alta, fără să te avertizeze.



După toate aceste peripeţii, inerente unei deplasări, am ajuns în prag de seară la Eskişehir (care înseamnă „oraşul vechi”), un fel de Veneţie a Turciei, în Anatolia. Oraş întemeiat în primul mileniu înainte de Christos de frigieni, situat pe râul Porsuk, cunoscut ca locul de naştere al lui Nastratin Hogea – un învăţat şi filosof care sprijinea oamenii de rând în defavoarea elitelor, cunoscut pentru povestirile sale amuzante. Gazdele noastre – Șafak, Orhan, Sanem şi minunata lor echipă tehnică – au făcut tot ce s-a putut ca să ne de simţim bine şi ca totul să decurgă perfect.

Festivalul, organizat de Teatrul Municipal din localitate, a reunit trupe din România, Italia, Franţa, Bulgaria, Croaţia şi ţara-gazdă. A cuprins spectacole pentru copiii de la 3 la 15 ani, interactive, cu sau fără cuvinte, care pledau pentru prietenie, înţelegere, toleranţă, comunicare, fericire. Primarul oraşului, prof. dr. Yilmaz Büyükerşen, scria în caietul-program: „Să-i aducem pe copii la teatru, să se bucure de el, iar indiferent de religie, de cultură, de limbă, teatrul să fie cel care-i adună, îi face să se împrietenească. Este un adevăr de netăgăduit că teatrul este una dintre cele mai semnificative ramuri ale artei, care îi dă fiinţei umane personalitate şi identitate; este un eveniment unic, care atrage după sine solidaritatea între oameni, îi canalizează către o gândire pozitivă, îi educă şi îi distrează de la vârste foarte tinere, contribuie la dezvoltarea abilităţilor lor de exprimare.”

Sala în care s-au jucat cele două reprezentaţii cu spectacolul *Cui i-e frică de Bau-Bau* era în clădirea unei foste gări. Cochetă, cu 220 de locuri, dotată tehnic, sala a fost plină cu copii de grădiniţă. Veseli, guralivi, au participat zgomotos la unele momente din spectacol, deşi nu toţi ştiau limba engleză. Le-a plăcut, au interacţionat cu ceea ce se petrecea pe scenă, au strigat, au aplaudat frenetic când „lupul” din povestea noastră a salutat-o pe Scufiţa Roşie cu turcescul „günaydin”(„bună dimineaţa”) sau la dansul standerelor cu haine. La final, au invadat scena pentru a se fotografia cu actorii noştri, care – deşi obosiţi, dar fericiţi – au împărţit zâmbete, rezistând eroic asaltului.

Din păcate, nu am putut vedea nimic din Festival, pentru că am pornit spre casă imediat după spectacol. Însă am o datorie de onoare să numesc trupele participante: Simone Romano (Italia), cu *Hop-Hop,* spectacol de clovnerie, cu numere de circ; Teatrul „Mala Scena” (Croaţia), cu *Fetiţa cu ace*, povestea unei fetiţe născute cu ace pe tot corpul, care luptă din greu să fie acceptată de cei din jur; Teatrul Municipal din Eskişehir, cu o adaptare după scurt-metrajul lui Albert Lamorisse *Balonul roşu*, care povesteşte despre prietenia dintre un copil singur şi un balon care apare în viaţa lui pe neaşteptate; Teatrul „Pinar Kids” (Turcia), cu *Împărăţia laptelui*, locul unde toată lumea este fericită; Teatrul de Păpuşi „Inverted Tree” (Turcia), cu *Ultima smochină* (orice dorinţă se poate îndeplini, chiar dacă totul dispare; sau rămâne, dacă totul se schimbă); Teatrul „Pro Rodopi” (Bulgaria), cu *Suc de prune contra gunoi* (un amuzant pariu, pe care un om care-şi caută nevastă îl pune la bătaie: dacă ai gunoi, primeşti un suc de prune; fata aleasă nu are însă gunoi, pentru că la ea acasă e foarte curat); Trupa „Sofran” (Franţa), cu *În jurul unui scaun,* mimă, dans, ritmuri nebune în alb şi negru; Teatrul „Tempo” (Turcia), cu *Polianna*, o lecţie de viaţă dată de un copil orfan.

A fost frumos, dar scurt; am întâlnit oameni drăguţi, săritori, tineri şi entuziaşti, gazde bune; dar cel mai important este că pariul pe care Teatrul „Ţăndărică” l-a făcut, alegând un drum nou în percepţia teatrului pentru copii, a fost câştigat.

ROLARI

DIN LUME
Budapesta

Oana BORŞ

Ilustrate alb-negru de la MITEM, 2014

Poposind doar pentru trei zile de sfârşit de martie la **MITEM (Madách Internaţional Theatre Meeting)**, Festivalul organizat de către Teatrul Naţional din Budapesta, am fost cuprinsă, pe parcursul şederii, de o anume stare. Amintirea revelatoare a cărţii scrise de Alain de Botton, *Arhitectura fericirii,* îmi revenea de undeva, din memorie. Era pentru prima dată când mă întâlneam cu noul Naţional budapestan, o clădire tânără, de numai trei-patru ani. Situat undeva, pe malul drept al Dunării, la marginea Pestei, unde un întreg oraş modern ia naştere încet şi consistent, Teatrul pare că a fost şi va fi de secole acolo. Stabil, statornic, puternic. Cu ceea ce arată şi ceea ce conţine. Navei Teatrului Naţional – căci aceasta este forma pe care simbolic o materializează – i se alătură o la fel de dominantă Sală Naţională de Concerte, ce poartă (cum altfel?) numele lui Béla Bartók, într-un spaţiu al Artei, pe faleza Dunării. Căci totul în jur, în parcul din faţă, între clădiri, pe mal, încifrează sau dezvăluie, depinde cum privim, fragmente din istoria Teatrului budapestan. Şi atunci, n-am putut opri şarpele comparaţiei să se insinueze, încet. Structurilor de marmură şi lemn masiv, sculpturilor şi formelor ce modernist umplu tot spaţiul, le-am suprapus imaginea unui alt Teatru Naţional, mult mai apropiat, supus de arhitecţi parcă unei alte unităţi de măsură: facilul, imediatul materialului ce corporalizează clădirea, casantul. Cu această vină a gândului comparativ, ce a trecut dincolo şi de o anume mândrie locală, mă supun, totuşi, judecăţii lui Botton: „A lua arhitectura în serios ne supune, aşadar, unor eforturi speciale şi dificile. Ne cere să fim deschişi la ideea că suntem afectaţi de mediul în care trăim, chiar dacă acesta este făcut din plastic şi ameliorarea sa ar presupune timp şi bani. [...] Arhitectura, chiar şi atunci când este minunat realizată, nu constituie decât un pretext mic şi imperfect asupra stării de fapt."

MITEM 2014 – festival aflat la prima ediţie. De mai bine de un an de zile, Teatrul Naţional din Budapesta are un nou director, dar şi o nouă echipă. Căci Vidnyánszky Attlia, ani buni director al Teatrului din Debrecen, a venit aici cu echipa sa, pe care a îmbunătăţit-o în funcţie de noile intenţii manageriale şi care este pregătită să lucreze exclusiv pentru acest mandat. După cum se vede, regulile lumii teatrale din ţara de alături se află sub alte coordonate decât cele cu care noi suntem obişnuiţi. Şi, poate, coordonate undeva mai sănătoase, căci cel puţin nu lasă timp unei structuri organizatorice să se osifice într-o formă fixă.

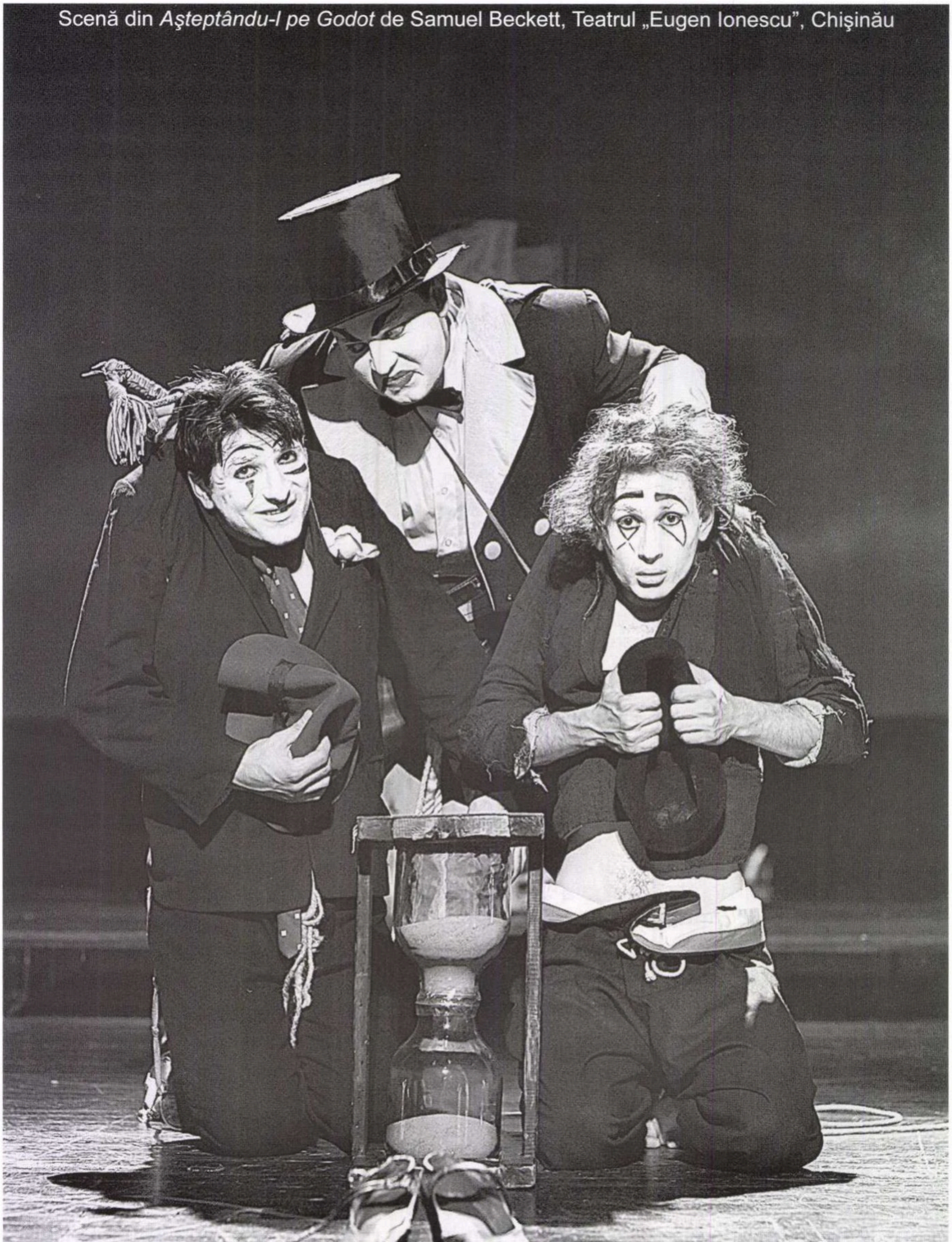
Aşadar, un nou proiect managerial şi un nou festival, ce va avea ediţii bienale; un festival aşa cum şi-ar dori să-l poată produce orice organizator de astfel de evenimente şi şi-ar dori orice spectator gata de a vedea într-un eveniment, care prin funcţia sa intrinsecă trebuie să *sărbătorească* teatrul, ceva nou, ceva diferit, ceva divers, ceva valoros. Un festival de 14 zile, ce a alăturat spectacole din Orientul Mijlociu până în Franţa, din Turcia până în Norvegia. România a făcut şi

Scenă din *Cum vă place*, Teatrul Național Budapesta

ea parte dintre invitaţi, prin spectacolul Teatrului Naţional din Bucureşti, ***Două loturi*** de I. L. Caragiale, în regia lui Alexandru Dabija, dar şi prin regizorul Silviu Purcărete, cu a sa montare realizată chiar la Teatrul Naţional din Budapesta, *Cum vă place* de Shakespeare. Însă, MITEM, festival care poartă numele celebrului dramaturg maghiar **Imre Madách**, a avut ca invitat principal, anul acesta, Rusia, focusând programul în jurul unor spectacole montate la importante teatre din spaţiul cultural rusesc şi ex-sovietic, de către nu mai puţin celebri regizori ai acestei şcoli: Valerij Fokin, Viktor Rizsakov, Rimas Tuminas etc. Şi aici intenţia directorului Festivalului a fost clară: „MITEM nu este o competiţie“ – spune Vidnyánszky Attila. „Scopul nostru este să dezvoltăm pe termen lung relaţii între teatrele din regiune, a căror activitate se bazează pe tradiţie. De altfel, programul acestei ediţii a conţinut, în primul rând, spectacole bazate pe dramaturgia clasică, dar realizate în viziuni moderne. [...] Anul trecut, întreaga lume celebra 150 de ani de la naşterea lui Stanislavski. În festivalul din acest an am invitat reprezentanţi ai teatrului rusesc, cel care ilustrează cel mai bine importanţa relaţiei care trebuie să se instaleze între tradiţie şi inovaţie.“

Stând prea puţin pentru a savura un astfel de album de spectacole, am decupat din întreg câteva ilustrate.

Scenă din *Aşteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, Teatrul „Eugen Ionescu", Chişinău



Prejudecăţi. Ne plasăm estetic în spaţii culturale distincte, marcate de experienţe şi contexte teoretice diferite. De aceea, de multe ori privim neîncrezător, suspicios, condescendent către cei pe care îi considerăm, uneori doar din pura noastră ignoranţă, insuficient de exersaţi într-o anumită gamă. Dar autenticul, acolo unde se instalează, învinge zgomotos orice urmă de prejudecată. Despre teatrul irakian nu ştiu nimic. Nici acum, după întâlnirea cu un singur spectacol, *Camp* de Muhamed Alhadi (Teatrul Naţional din Bagdad), nu ştiu mai multe. Şi totuşi, o prejudecată mi-a fost înfrântă. Am văzut un spectacol de teatru aşa cum ne dorim să fie teatrul: un spectacol simplu, frumos, puternic, un spectacol cu actori performanţi. O casă – perete alb, simetric, dreptunghiular, în care doar conturul uşilor se decupa distinct, lăsând impresia unor găuri negre, atunci când uşile se deschid către ceva... O casă asemeni caselor săpate în peretele de calcar alb din munţii Orientului Mijlociu... O casă în care vieţile par la fel, oamenii par la fel, şi ei, imagini în alb şi negru; o casă în care nimic nu se distinge, dar care de fapt conţine existenţe, trăiri, sentimente, tragedii, fericiri – mozaic de situaţii, dintr-un loc măcinat emoţional de trauma unui război ce după zece ani pare a nu se mai estompa şi care îşi pune trist amprenta asupra a tot şi a toate. Un spectacol ce transmite, dincolo de cuvânt.

Dominanta – timp. Istoria teatrului păstrează în ea momente ce îi marchează evoluţia. Prinşi în caruselul efemerului şi al perisabilului, noi, spectatorii de după, rămânem doar cu ceea ce ea consemnează. De prea puţine ori avem şansa de a vedea un spectacol conservat în timp, un spectacol care, chiar dacă şi-a schimbat actanţii, mai are viaţă pe scenă. Iar la MITEM am avut o astfel de şansă. Am văzut spectacolul considerat a fi manifestul anilor '89 în teatrul basarabean: *Aşteptându-l pe Godot* de Beckett, creaţie a doi absolvenţii, pe atunci, ai Şcolii „Şciukin" – Petru Vutcărău şi Mihai Fusu. Acelaşi decor – copacul desfrunzit; aceeaşi intenţie – salvarea vine din acţiune şi nu din resemnare; alţi actori, dar actori expresivi. Şi totuşi, şi totuşi... Mă gândesc cât de repede timpul schimbă instrumentele noastre de măsură sau cât de repede perimează ideile... Şi atunci, unui astfel de spectacol nu putem acum decât să-i conferim respectul cuvenit, pentru că atunci a marcat o istorie şi a născut o mişcare.

Pur şi simplu. Plăcerea efectivă a vizionării unui spectacol a fost dată de creaţia lui Rimas Tuminas (regizor lituanian, actualmente directorul artistic al Teatrului „Vahtangov" din Moscova), realizată cu minunaţii actori ai Teatrului Mic din Vilnius. Pornind de la *Mascarada* lui Lermontov, Tuminas creează o feerie. Pe muzica lui Faustas Latenas şi, uneori, cu inserţii din Aram Haciaturian, într-un spaţiu alb, în care zăpada cade continuu, personajele lui Lermontov–Tuminas sunt într-un continuu dans pe gheaţă, rostogolind între ele bulgări de zăpadă, bulgări ai Destinului. Uneori e o lume fantastică, uneori e o lume bufă. Din copaci apar peşti uriaşi, iar drumul locuitorilor oraşului urcă pe pereţi – căci albul orbeşte, nu e aşa?... Aproape că în acest cadril elegant până şi tragedia devine stranie şi magică, se mişcă şi ea în ritmul dansului, amestecându-se în viaţă. Din când în când, o bilă de foc traversează scena. E sărbătoare? Sunt artificii? Sau e o stea căzătoare ce vrea să vestească? Moartea. Moarte se apropie. Arbenin îşi conduce soţia către lumea de dincolo, din marele său orgoliu, şi o transformă într-o statuie albă, pe soclul propriului mormânt.

Şi, aici, ilustratele mele din acest MITEM se încheie...

Cristiana GAVRILĂ

Budapesta. Sau despre cât de moderni sunt clasicii

La Budapesta, primăvara este întâmpinată prin arte. Aflat la a XIV-a ediţie, **Budapest Spring Festival** este unul dintre cele mai importante evenimente culturale ale Ungariei, adunând (timp de aproape o lună) concerte, spectacole, expoziţii, filme... şi turişti. Iar **Madách International Theatre Meeting – MITEM (26 martie–7 aprilie** a.c.), aflat la prima ediție, i-a îmbogăţit programul cu două săptămâni de spectacole ale unor regizori şi teatre de renume, dezbateri, conferinţe, întâlniri cu unii dintre cei mai importanţi artişti prezenţi la Budapesta. „Invitatul special" al acestei prime întâlniri teatrale, cum se doreşte a fi acest festival (o foarte necesară idee), a fost teatrul rusesc sau de sorginte şi influenţă rusească, o inspirată alegere făcută de selecţionerul Király Nina, reputat critic de teatru maghiar, şi Attila Vidnyánszky, directorul Teatrului Naţional din Budapesta. Poate părea o înşiruire de laude, dar iniţiativele de felul acesta şi calitatea (adică profesionalismul şi artistic, şi organizatoric) întâlnite la MITEM sunt din ce în ce mai rare, şi de aceea merită a fi subliniate. Şi toate laudele merg spre echipa teatrului, spre inspiraţia directorului, care, poate împreună, au găsit formula de festival care să corespundă gustului publicului şi să satisfacă specialiştii. (Aici aş fi vrut să pun ghilimele, pentru că separările nu prea sunt valabile la festivalul despre care vorbim acum: cred ca gusturile au coincis perfect.)

• Dacă medităm asupra temei dedicate Festivalului, teatrul rusesc (cel adevărat, inspirat, copiat, modificat, modernizat), începem să ne punem întrebări legate de percepţia noastră, de cele mai multe ori greşită, legată de ceea ce înţelegem prin acest termen „legalizat". Da, la Budapesta, am regăsit un teatru rusesc de bună calitate, dar care nu se încadrează în termenii legali „ai şcolii româneşti".

Pentru mine, Budapesta a început cu un spectacol puternic, aproape dement, *Gogol Revizor*. Un spectacol studenţesc, foarte gogolian, realist şi suprarealist, totul la vedere şi întotdeauna surprinzător, cu o propunere contemporană şi cu mare decenţă faţă de autor. O decenţă mutată într-un bar, cu dedublări de oameni şi de personaje, cu o invazie de ştiri, într-un spaţiu simplu, cu un decor minimalist, cu un tip de actorie între Stanislavski şi Brecht, cu miză socială, cu emoţie teatrală şi cu propunere artistică.

Zero Liturgia (Aleksandrinski Teatr, Sankt-Petersburg), cu un regizor rus (Valeri Fokin) pe care teatrul românesc ar trebui să-l invite, a continuat prima seară, ca o demonstraţie la ceea ce ne raportăm noi greşit, când vorbim, argumentăm, desfiinţăm apelând la teatru rusesc. Nu cunosc fenomenul teatrului maghiar, dar la noi această raportare a rămas îngheţată în anii '70. Un Dostoievski autentic, poetic, metafizic. Poate, mai grav decât textul, pentru că totul se întâmpla pe viu. Autentic (banalitate, pe care mi-o asum), dar forţa regizorului venea din actori, şi invers. Iar, actorii erau incredibili: genul acela care te face să te minunezi la teatru şi pe care îi întâlneşti rar pe scenă. Şi, dincolo de ceea ce gândim noi când ne raportăm la acest termen-cult, când îl dăm exemplu, când îl folosim ca argument împotriva a tot ceea ce iese din „regula de trei simplă", învăţată la şcoală şi devenită reţetă pentru multe spectacole, şi când orice iniţiativă de exprimare în afara formulei este penalizată de aceeaşi „regulă a clasicilor", despre care toţi uităm că au fost modernitatea întruchipată pe scenă, la timpul naşterii

Scenă din *Don Juan* de Molière, Teatrul Naţional „Ivan Vazov", Sofia

operei lor, ruşii de la Budapesta au răsturnat prejudecăţile. Festivalul MITEM a reuşit (în primul rând, prin selecţie) să cuprindă feţele unui fenomen teatral (rusesc sau mai puţin rusesc) şi să acopere multe zone geografice şi artistice.

• Între aceste lecţii de teatru, libere şi întrebătoare, s-au „strecurat", ca o necesitate, spectacole-surpriză din Irak, Rusia, Norvegia. Cu o problematică actuală, cu o dramaturgie contemporană şi acută pentru zonele din care provin artiştii, cu emoţie dură, provenită din sinceritatea unei realităţi acute, fie individuală, fie socială.

• „Seria rusească" a continuat cu spectacolul de la Vilnius, în regia lui Rimas Tuminas, după *Mascarada* lui Lermontov. Simplu, puternic, expresiv. O ninsoare care acoperă ticăloşia şi îngroapă iubirea, viaţa, moartea. O curăţenie scenică şi tehnică impresionantă, un spaţiu gol, peste care ninge aproape continuu, o apă aproape îngheţată, la marginea scenei (în care nici cadavrele nu se pot ascunde), o iubire aproape monumentală... şi o gelozie care devine statuia morţii. Totul este aproape, dar imposibil, pentru romanticul Lermontov şi pentru vizualul regizor Tuminas, susţinut de o trupă de excepţie.

• O zi la Budapesta (3 aprilie) a fost dedicată teatrului din România, fiind programate două reprezentaţii cu *Două loturi* după I. L. Caragiale (regia Alexandru Dabija, scenografia Helmut Stürmer), iar între ele o dezbatere moderată de Kulcsár Edit (un promotor entuziast al culturii române în Ungaria), despre succesul internaţional al artiştilor români, despre paradoxul teatrului românesc şi „secretele" lui. Matei Vişniec, Alexandru Dabija, Helmut Stürmer au purtat auditoriul pe un traseu atipic, al unei poveşti despre ceea ce înseamnă recunoaşterea (în străinătate şi în România), cu exemple şi destăinuiri din experienţa personală a fiecăruia. Toate discuţiile au alunecat între naţionalul, etern intraductibilul Caragiale, şi internaţionalul, mereu identificabilul Ionesco. „Spectacolul *Două loturi* a venit în întâmpinarea acestor idei cu o demonstraţie care se întâmplă foarte rar pe scenă: prin viziunea regizorală, Dabija l-a explicat pe Caragiale în toate limbile" – spunea un critic de teatru din Serbia. La fel a reacţionat şi publicul la cele două reprezentaţii. Performanţa actorilor, energia spectacolului şi sălile

Scenă din *Macbeth* de Shakespeare, Teatrul de Muzică şi Dramă „Vaso Abashidze", Tibilisi

arhipline, reacţia la detaliu a celor din sală, aplauzele, entuziasmul oamenilor de teatru (sau surprinderea, în faţa unui Caragiale pe care nu-l cunoşteau în acest fel expresionist, vizual, tragic) au făcut ca prezenţa Teatrului Naţional Bucureşti la Madách International Theatre Meeting să fie un succes.

Prezenţa românească nu s-a oprit aici: Silviu Purcărete a fost prezent în program cu spectacolul *Cum vă place*, o montare în stilul lui (pentru cine vrea să acuze acest fapt) şi atipică (pentru cine este curios de propunere). O montare liberă, o partitură care îşi dă voie să fie încercată, să se joace, să se caute – aşa a părut spectacolul lui Purcărete. Tot Naţionalul din Budapesta a adus în program două spectacole semnate de Attila Vidnyánszky, un manager cu viziune şi un regizor în ale cărui spectacole se întrevăd sensibilitatea şi profunzimea: *Ioana D'Arc*, după Paul Claudel şi Arthur Honegger, şi *Fabuloşii bărbaţi înaripaţi* (producţie ce a putut fi văzută în urmă cu doi ani şi la Bucureşti).

• Am păstrat pentru finalul amintirilor teatrale de la Budapesta un spectacol care îţi urmăreşte memoria pentru mult timp, prin candoarea poveştii, curajul regizorului, îndrăzneala naivă a subiectului. Andrei Mogucii, Alisa Freindlih (actriţa lui Tarkovski din *Călăuza*), Teatrul „Balşoi" din Moscova sunt câteva argumente în acest sens, pentru spectacolul *Alice*, inspirat de Lewis Carroll. Imaginaţi-vă o lume în construcţie, o scenă invadată de public, unde viaţa intră în teatru şi teatrul pătrunde viaţa. Imaginaţi-vă că Alice a părăsit Ţara Minunilor şi a venit pe tărâmul realităţii. Imaginaţi-vă bătrâneţea, care capătă lumină prin farmecul iluziei pierdute. Şi prin puterea unei trupe de actori care te lasă fără cuvinte.

Prima ediţie a lui Madách International Theatre Meeting (MITEM) a fost o întâlnire necesară şi un festival care a stârnit interes, printr-un program bine construit, cu o ofertă variată, cu spectacole de top şi artişti care se regăsesc doar pe listele marilor evenimente.

Irina WOLF

Aprilie parlamentar la Teatrul „Rasi"

Chiar dacă abia a început primăvara, la Ravenna străzile sunt luate cu asalt de turişti. Cunoscut pentru minunatele mozaicuri bizantine înscrise în Patrimoniul Mondial UNESCO, oraşul este legat şi de numele lui Dante Alighieri. Aici a lucrat la opera lui cea mai importantă, *Divina Comedie*, pe care a terminat-o cu puţin timp înainte de a muri. Departe de freamătul oraşului şi totuşi încă în proximitatea centrului, se află **Teatrul „Rasi”**. O clădire ieşită din comun, adăpostită în fosta bazilică Sfânta Clara, care azi poartă numele actorului, dramaturgului şi istoricului italian Luigi Rasi. La intrare, o singură perdea neagră desparte culoarul de sala cu o scenă à l'italienne, cu balcon şi o capacitate totală de 450 de locuri. Teatrul „Rasi” este mai mult decât o sală de spectacol: este o adevărată bijuterie. Cu toate că frescele au fost mutate în Muzeul Naţional din Ravenna, absida ce se află în spatele scenei este atât de bine păstrată şi are o acustică atât de impresionantă, încât este deseori folosită în spectacole.

Teatrul „Rasi” este sediul **Companiei „Teatro delle Albe”**, fondată în 1983 de către **Marco Martinelli**, **Ermanna Montanari**, **Luigi Dadina** şi **Marcella Nonni**, fiind astăzi una dintre cele mai semnificative şi avangardiste companii teatrale din Italia. Primii paşi i-a făcut plecând de la conceptul de „asinitate”, o „formă de deschidere către căi nelimitate”, concept împrumutat de la Giordano Bruno. Când, în anii '80, Italia este confruntată cu un val de emigraţie din Africa, „Teatro delle Albe” integrează în trupă un număr semnificativ de senegalezi, rezultând astfel o grupare afro-romagnolă. Teatrul experimental practicat de companie este o combinaţie seducătoare între dramaturgie şi dans, muzică şi dialecte. El se naşte din scriitura lui Marco Martinelli, deopotrivă dramaturg şi regizor, la care contribuie în mod semnificativ şi Ermanna Montanari, soţia sa, în aceeaşi măsură actriţă, autoare şi scenografă. Nu este de neglijat nici aportul celorlalţi cofondatori, nici cel al membrilor trupei. Cu toţii participă, ca actori sau autori, la parcursul original al Companiei, care uneşte cercetarea cu tradiţia, inventând limbaje contemporane ieşite din comun.

Cu ocazia sărbătoririi a treizeci de ani de la înfiinţare, în **2013**, s-a născut Reuniunea **Parlamenti di aprile**. Astfel, în atmosfera intimă a Teatrului „Rasi” au fost invitaţi un grup de prieteni, critici, filosofi, muzicieni, poeţi şi cercetători, pentru a vorbi despre cele „patru nuclee de gândire” după care s-a ghidat „pelerinajul teatral” al companiei, în cele trei decenii ale existenţei sale: actorul, dramaturgia, alchimia limbajelor scenice şi metoda *non-scuola*. După succesul înregistrat anul trecut, evenimentul a continuat în 2014. Între 8 şi 13 aprilie, la ediţia desfăşurată sub semnul simbolic al norilor, s-a vorbit despre teorie teatrală, comunicare, critică, filosofie, teatru în context european şi „peripeţii artistice”.

Am avut onoarea şi bucuria să asist la „parlamentul filosofic” şi să particip la „parlamentul teatrelor în context european”, împreună cu directorii Festivalului

„delle Colline Torinese” (Sergio Ariotti şi Isabella Lagattolla), Festivalului din Sant'Arcangelo (Silvia Bottiroli), Centrului teatral „Rose des Vents” (Didier Thibaut), Teatrelor „Manège du Mons” (Daniel Cordova), „Bremer Shakespeare Company” (Renate Heitmann) şi „Emilia Romagna Teatro” (Pietro Valenti). Plecând de la candidatura oraşului Ravenna la titlul de Capitală Culturală Europeană în 2019, a avut loc un schimb viu de informaţii, provenite din experienţe directe. Prezentările au acoperit o paletă largă de puncte de vedere. A fost vorba, pe de-o parte, de consecinţele negative apărute în urma desfăşurării Jocurilor Olimpice de iarnă, în 2006, la Torino. Pe de altă parte, s-au scos în evidenţă conceptele teatrale de mare succes de la „Rose des Vents” (Lille) şi Sant'Arcangelo, precum şi performanţele recunoscute la nivel mondial ale Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu (contribuţia sus-semnatei). Dezbaterile au fost completate de expunerea motivelor pentru care oraşul Bremen a pierdut titlul de Capitală Culturală Europeană în 2010 şi de prezentarea pregătirilor aflate în plină desfăşurare la Mons, Capitală Culturală Europeană în 2015. În final, Lorenzo Donati, jurnalist şi critic de teatru, membru al colectivului implicat în alcătuirea programului artistic local, a evidenţiat strădaniile depuse pentru ca Ravenna să câştige titlul de Capitală Culturală Europeană, decizie care va fi luată în toamna acestui an.

Pe lângă discuţiile deosebit de interesante, un loc aparte l-au ocupat evenimentele conexe, în fiecare seară fiind programată câte o producţie a „Teatrului delle Albe”. Timpul mi-a permis să asist numai la proiecţia filmului *Rosvita* şi la performance-ul stradal non-scuola, *Acţiune pe înserat* (*Azione al crepusculo*).

Despre ce este vorba în *non-scuola*? „*Non-scuola* există deja din 1991, când am început să ţinem ateliere teatrale în licee. La început au participat numai patruzeci de elevi [astăzi sunt peste 400 de participanţi anual – *N.a.*]. Nu mergeam să predăm. Teatrul nu se predă. Mergeam să ne jucăm, să transpirăm împreună. [...] Jocul este şi astăzi masacrul afectuos al Tradiţiei. Nu «punerea în scenă», ci «punerea în viaţă» a textelor antice: reînvierea lui Aristofan, nu interpretarea lui. Tehnica reînvierii porneşte de la desfacerea în bucăţi, de la dezosare. Adolescenţi şi Tradiţie: cei Fără Cuvinte şi Biblioteca. Aici este o străfulgerare, două lemne care se freacă. Ia un text şi priveşte-l dedesubt. [...] Textul ascunde un secret care poate aprinde Viaţa, pe care autorul l-a ascuns cu iscusinţă în urmă cu secole în cuvintele piesei: *non-scuola* pune în legătură acest secret cu adolescenţii. [...] Pentru a realiza întâlnirea este necesar, într-o primă fază, să se golească textul, pentru că, la început, dialogurile sunt un obstacol autoritar, care trebuie înlăturat. După ce monumentul a fost făcut bucăţi, se reporneşte de la jocul de improvizaţie pe care actorii îl propun adolescenţilor, joc constând în a da o nouă viaţă structurilor dramaturgice ale textului.”[1]

Şi iată că, în urma unor astfel de ateliere, în 12 aprilie, timp de mai mult de o oră, un grup format din zeci de copii şi tineri au parcurs un traseu prestabilit, în centrul oraşului, sub îndrumarea actorilor Teatrului. Într-o atmosferă efervescentă şi de-a dreptul contagioasă, au fost declamate, printre altele, pasaje din Aristofan (*Păsările*), Maiakovski (*Ascultaţi!*), Shakespeare (*Furtuna*),

---

[1] Marco Martinelli şi Ermanna Montanari, *L'Apocalisse del molto comune (Apocalipsa prea comunului)*, Jarry 2000, Ubulibri, Milano, 2000.

Brecht (*Opera de trei parale*) şi Molière (*Burghezul gentilom*). Înseşi titlurile – precum *Ceremonia turcă*, *Corul cartofilor*, *Al doilea final de trei parale*, *Cântecul furtunii* – au reflectat entuziasmul tinerilor. Inutil să adaug că alaiul a fost însoţit de poliţia oraşului, care oprea de fiecare dată circulaţia în spaţiile de interes public, unde grupul făcea câte un popas, pentru a prezenta următorul punct din program.

Plasat într-un cu totul alt context, filmul *Rosvita* aduce în prim plan prezenţa fascinantă a unei singure actriţe. Ermanna Montanari, deopotrivă autoare şi interpretă, a creat acest text încă din 1991, după ce s-a dedicat, în timpul unei grave boli, lecturii scrierilor Hrotsvithei. Cunoscută şi ca Rosvita, poeta şi călugăriţa germană din secolul al X-lea este considerată unul dintre primii mari dramaturgi de după Antichitate. Pornind de la imaginea tabloului lui Konrad Witz, *Sinagoga*, Montanari redactează un text neobişnuit, îmbinând pe de-o parte dialogurile Rosvitei cu inserţii narative şi poetice proprii, pe de altă parte inspirându-se dintr-o bogată literatură, din *teatrul cruzimii* al lui Artaud, ba chiar şi din... sculptură. În urmă cu aproape 25 de ani a rezultat un spectacol de mare succes, în regia lui Marco Martinelli. În 2008, „Teatro delle Albe" a reluat producţia într-o formă actualizată, transformând-o într-o lectură-concert inedită. Dialogurilor dramatice li s-a adăugat o compoziţie de muzică electronică a lui Davide Sacco. Acestea fiind completate, la rândul lor, de sonorităţi specifice muzicii gregoriene, căci „dintotdeauna, în Albe, în centru a stat actorul ca muzician şi vocea ca prezenţă" – după cum subliniază Michela Marangoni şi Laura Redaelli, două dintre cele trei actriţe ale companiei care formează corul gregorian. Totuşi, pregnantă rămâne elocinţa Ermannei Montanari. Încă din primele secunde, spectatorul este cucerit de expresivitatea ochilor şi de modulaţia inegalabilă a vocii ei. Astfel ia naştere o paletă vastă de personaje: împăratul Diocleţian, prefectul Sisiniu, generalul roman Dulciţiu, curtezana Taide, episcopul Pafnuzio, Maria, Avram, Rosvita, fecioare şi înţelepţi. Prin simpla variaţie a timbrului şi a intensităţii vocii, prin ritmul de recitativ, Montanari creează o vrajă ce atrage deopotrivă privitorul şi ascultătorul, ca un magnet.

Foarte lăudabilă iniţiativa teatrului de a imortaliza lectura-concert pe peliculă. Proaspăt ieşite de sub tipar, două cărţi au însoţit filmul *Rosvita.* Generozitatea rar întâlnită a gazdelor nu s-a oprit însă aici. Alte două daruri au mai fost înmânate participanţilor: cartea *Pantani*, ultima piesă a lui Marco Martinelli, dedicată ciclistului italian profesionist, şi volumul jubiliar *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983–2013*. După drumul lung de trei decenii, lui Marco Martinelli şi Ermannei Montanari li s-a părut „util" să pună pe hârtie „gândurile, viziunile, ideile, cuvintele-cheie" după care s-a orientat Compania. „Util pentru cine?" – se întreabă autorii, în prefaţă. Şi replica tot lor le aparţine: „Ca răspuns oferit cititorilor şi, în special, celor care iubesc Istoria Teatrului ca labirint de semne dispersate în aer, tinerilor care fac teatru şi care, în mod vesel şi eretic, continuă să *sfideze* lumea pe scândura unei scene sau pe pavajul oricărui alt spaţiu public."

Irina WOLF

Wiener Festwochen

În imperiul umbrelor, între viaţă şi moarte

După încheierea mandatului de director general al lui Luc Bondy, conducerea lui „Wiener Festwochen“ a fost preluată de Markus Hinterhäuser, deopotrivă pianist şi manager cultural. În absenţa unui motto, acesta a accentuat noua direcţie a Festivalului, şi anume o adaptare la oferta culturală de amploare a oraşului în care are loc, ofertă incontestabil preţuită de către vienezi. Programul ediţiei în plină desfăşurare (9 mai–15 iunie a.c.) acoperă o paletă vastă şi diversificată de domenii artistice, noua directoare a secţiunii teatrale, belgianca Frie Leysen, subliniind importanţa aspectelor internaţionale şi interdisciplinare: „Producţiile internaţionale sunt o raritate în peisajul stagiunii vieneze şi în spaţiul german în general. Lipsesc cu desăvârşire instituţii culturale precum Théâtre de la Ville din Paris, Barbican din Londra, deSingel din Anvers sau Kaaitheater din Bruxelles. Repertoriul teatrelor germane este dominat de montări clasice, artiştii interdisciplinari fiind marginalizaţi.“

În programul festivalului se remarcă îndeosebi proiectele curajoase, aflate la confluenţa genurilor muzical şi teatral. În acest context se încadrează ***Orfeu şi Euridice***, noul spectacol al lui Romeo Castellucci, cunoscut pentru realizările sale adesea provocatoare. Nu este de mirare că montarea operei lui Christoph Willibald Gluck a suscitat discuţii nenumărate. Încă înaintea premierei din 11 mai au avut loc dezbateri legate de identificarea problemelor etice ridicate de acest proiect, definit de însuşi Hinterhäuser ca fiind unul „delicat“. Şi asta, deoarece Castellucci transpune mitul lui Orfeu în lumea medicinei. Karin Anna Giselbrecht, o pacientă în vârstă de 25 de ani, fostă balerină, aflată de trei ani în stare vegetativă, este *Euridice*. Originalitatea spectacolului constă în faptul că, în fiecare seară, spectatorii întreprind o călătorie „pe viu“, filmată printr-un sistem tehnic sofisticat, în camera departamentului neurologic al centrului de geriatrie „Am Wienerwald“. Concomitent, muzica cântată în sala de spectacol este transmisă live către spital, pentru a putea fi auzită, prin intermediul unor căşti, de către pacientă. Rezultă astfel o „poveste în două planuri: a lui Orfeu şi a lui Karin. Iar spectatorul este constrâns să decidă neîntrerupt între cele două, care sunt opuse la nivel macroscopic. Depinde de capacitatea creativă, dar în special de responsabilitatea fiecăruia, ce poveste alege“ – spune Castellucci.

Decorul minimalist, constituit dintr-un ecran ce domină scena în întregime, în faţa căruia se află numai un scaun, contribuie prin eficienţă la reuşita spectacolului. În timp ce *Orfeu* (senzaţional contratenorul Bejun Mehta!) îşi cântă iubirea pentru Euridice, pe suprafaţa ecranului este proiectată biografia lui Karin Giselbrecht. Odată cu începutul celui de-al doilea act, spectatorii „pornesc“, prin intermediul unei camere video (Vincent Pinckaers), într-o „călătorie“ cu maşina pe străzile Vienei, pătrunzând în curtea spitalului şi printre pavilioanele acestuia, pentru a ajunge în final lângă patul pacientei. Treptat, spectacolul se întrepătrunde cu viaţa reală. Şi nu numai atunci când camera trece de la imaginile înceţoşate la grosplanuri pe chipul bolnavei. Castellucci nu dezvăluie însă nicio clipă faţa, ci numai ochii lui Karin. Precum în mitul lui Orfeu, şi în spectacol „totul se petrece în jurul privirii“. Mai mult decât atât, „partea importantă este cea care nu se vede, cea care aparţine spectatorului, nu artistului. Căci a privi nu este un gest inocent. Fiecare plăteşte un preţ pentru aceasta“ – spune regizorul.

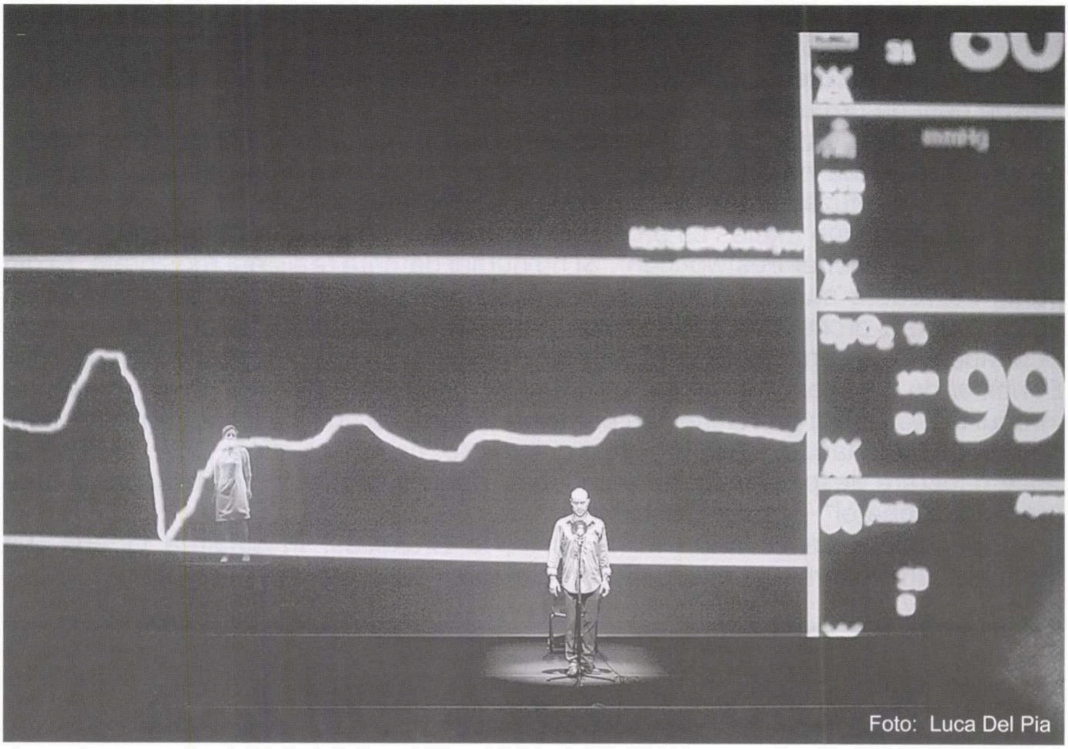

31
mmHg
SpO2 %
99
Auto

Foto: Luca Del Pia

Foto: Luca Del Pia

Finalului cu „happy end" al operei lui Gluck, Castellucci îi asociază un peisaj bucolic. Ultimelor note, într-o linişte deplină, le succedă o scenă încărcată de emoţie: căştile de pe urechile lui Karin sunt îndepărtate, iar cineva îi mângâie capul, într-un gest de profundă afecţiune.

De această dată, lui Castellucci i-a izbutit o montare plină de sensibilitate, despre fragilitatea naturii umane şi, în acelaşi timp, o reflecţie asupra societăţii noastre, care refuză să privească dincolo de propria-i realitate.

Este de la sine înţeles că producţia a constituit unul dintre momentele de vârf din cadrul lui „Wiener Festwochen". Şi nu numai datorită realizării regizorale. Şi din punct de vedere muzical a fost un eveniment de succes, la care au contribuit în egală măsură orchestra „B'Rock" sub bagheta lui Jérémie Rhorer, corul „Arnold Schönberg", Laurenz Sartena în rolul lui *Amor* şi soprana Christiane Karg în rolul *Euridicei* de pe scenă. Iar iniţiativa părinţilor pacientei, care, pe lângă consimţământul la realizarea producţiei, au participat împreună cu fiica lor la premieră, este demnă de toată lauda. Căci, în pofida polemicilor de natură etică, *Orfeu şi Euridice* „este o lucrare despre încăpăţânarea iubirii, despre forţa ei incredibilă, dar şi despre slăbiciunea ei" – spune Castellucci.

Spectacolul se va relua în 17 iunie, la Bruxelles, în clădirea Operei „La Monnaie", într-o formaţie muzicală complet diferită şi cu o altă pacientă.

Premieră absolută la... 91 de ani

Pentru ediţia din acest an a lui **„Wiener Festwochen"**, Frie Leysen, noua directoare a Secţiunii teatrale, şi-a propus să invite îndeosebi nume necunoscute şi regizori tineri, pentru că – după cum spune chiar ea – „Responsabilitatea unui festival este să descopere, pe lângă artişti renumiţi, şi talente de viitor."

În pofida celor 91 de ani ai săi, regizorul francez **Claude Régy** este cu siguranţă una dintre revelaţiile actualei ediţii, fiind prezent în premieră absolută în Austria cu două spectacole: ***La Barque le soir***, o montare a unui extras de nouă pagini din romanul autobiografic *Barca seara* al scriitorului norvegian Tarjei Vesaas, şi ***Intérieur*** (*Interior*), după piesa omonimă a dramaturgului belgian Maurice Maeterlinck.

Una dintre cele mai complexe figuri ale teatrului francez postbelic, Claude Régy este cel care a montat pentru prima dată în Franţa piese de Peter Handke, Jon Fosse şi Sarah Kane. După ce a pus în scenă *Interior*, în 1985 la Paris, Régy reia montarea în 2013 în Japonia. Piesa lui Maeterlinck, scrisă pentru marionete, povesteşte drama unei familii care urmează să primească vestea morţii uneia dintre fiicele sale. Aducătorul veştii tragice ezită multă vreme să intre în casă pentru a-şi duce sarcina la bun sfârşit, observând, mai întâi, familia printr-un geam. În timp ce înăuntru tatăl, mama, cea de-a doua fiică şi fiul îşi petrec seara în seninătate, în faţa casei mesagerul poartă un dialog cu un străin. Abia când sătenii se apropie de casă purtând cadavrul fetei, vestitorul îşi îndeplineşte misiunea.

Cunoscut pentru estetica sa, în care lentoarea mişcărilor se îmbină cu momente îndelungate de tăcere, regizorul construieşte o montare după principiul Bunraku. Scena (Sallahdyn Khatir) este despărţită în două, în partea posterioară fiind un spaţiu care simbolizează casa, iar altul în apropierea rampei. O divizare este realizată şi din punct de vedere sonor, partea din faţă fiind singura în care se

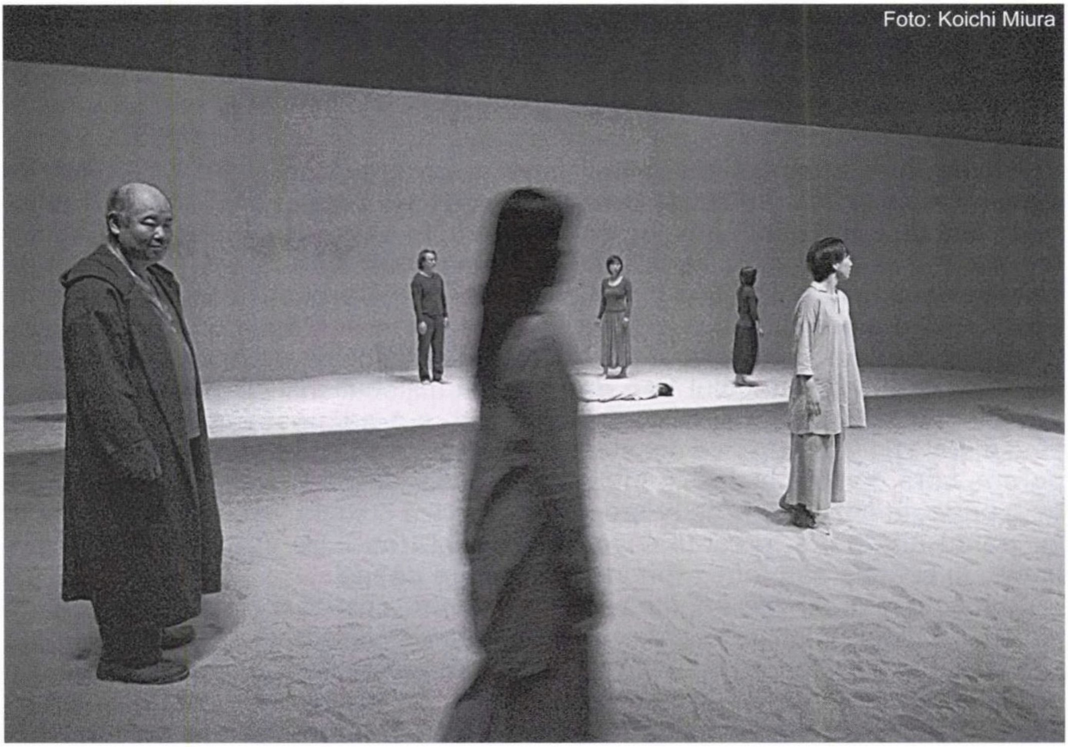


Foto: Koichi Miura

vorbeşte. Pentru Régy aceasta reprezintă o separare între viaţa conştientă şi inconştientă, dar şi o coexistenţă a vieţii şi a morţii, a luminii şi a întunericului.

Pe lângă momente de linişte prelungită, montările lui Régy se caracterizează şi prin obscuritate. Nu este de mirare, deci, că la intrarea în sală domină un întuneric deplin. Pe măsură ce ochiul începe să se obişnuiască cu lipsa de lumină, din partea stângă a scenei apar o femeie şi un copil. Prin mişcări abia perceptibile, cei doi se deplasează până în centru, unde copilul este pus „la culcare". Odată cu sosirea celorlalţi membri ai familiei, „casa" va deveni mai luminoasă, rămânând însă permanent într-o lumină difuză. Această atmosferă întunecată este menită a ascuţi simţurile publicului, regizorul impulsionând la o concentrare maximă nu numai actorii, ci şi spectatorii. Cei din urmă sunt rugaţi, de fapt, încă dinaintea reprezentaţiei, în foaier, să păstreze liniştea.

Chiar dacă momentele de tăcere lasă loc imaginaţiei, obscuritatea antrenează spectatorul într-o stare de somnolenţă. La aceasta contribuie şi supratitrarea în limba germană, în mod intenţionat incompletă. Absenţa parţială a traducerii, destinată întocmai să „accentueze atmosfera ieşită din comun a montării", reuşeşte, dimpotrivă, să irite. După 90 de minute, ritmul spectacolului este brusc mărit, în momentul în care, cu o mişcare de braţ neaşteptată, mama îşi îndeamnă familia să părăsească casa. Plecarea are loc cu repeziciune, iar odată cu aceasta spectacolul ia sfârşit.

Impresionează prezenţa regizorului în fiecare seară, „pentru a privi publicul cu atenţie", căci acesta „influenţează spectacolul" – spune Régy. Numai că, la reprezentaţia la care am asistat, doi spectatori au plecat zgomotos, chiar din primul rând. Trezit la final, în aplauzele modeste ale publicului, copilul confuz şi somnoros a fost singurul care a mai destins atmosfera apăsătoare, stârnind râsete şi reacţii entuziaste.

O călătorie irezistibilă prin abisul ființei umane

Încă de la prima privire, afişul promite un spectacol violent. O baltă de sânge desparte de corp căpăţâna unui iepure. „Nu vreau să vă dezvălui acţiunea, însă eu a trebuit să privesc de câteva ori în altă parte în timpul reprezentaţiei" – mă avertizează cineva, confirmându-mi temerile. Şi totuşi, mânată de curiozitate, am intrat într-una dintre cele mai originale locaţii teatrale din Viena. Fostă sală a comerţului cu produse agricole, Teatrul „Odeon" este o maiestuoasă încăpere rectangulară, cu o arhitectură clasicistă, datând din secolul al XIX-lea. Pentru spectacolul ***Van den vos***, în mijlocul sălii cu plafonul susţinut de coloane şi o capacitate de 300 de locuri, s-a adăugat o piscină, publicul fiind dispus pe trei laturi ale acesteia. Pe cea de-a patra se află un ecran transparent, care domină scena în întregime. Pe suprafaţa sa vor fi proiectate, pe de o parte, imagini preînregistrate, ce alternează cu cele filmate live pe scenă, iar pe de altă parte, ecranul sugerează separarea între două universuri distincte, în spatele său întrezărindu-se o pădure deasă.

Spectacolul îşi are originea într-unul dintre cele mai răspândite eposuri din Evul Mediu, intitulat *Van den vos Reynaerde*, cunoscut şi sub numele de *Reineke Fuchs* (*Renart Vulpoiul*, tradus în româneşte ca *Romanul vulpii*). În producţia prezentată la Wiener Festwochen, în premieră absolută în spaţiul german, autorul flamand Josse De Pauw oferă o interpretare mai puţin cunoscută, în care nu vulpea *Renart*, ci lupul *Isengrim* este figura centrală. Colectivul flamand „FC Bergman" plasează lupta lupului împotriva vulpii în zilele noastre, ilustrând un coşmar contemporan. „Aparent nevinovată, povestea pentru copii este, de fapt, de o cruzime înfiorătoare. Avem de-a face cu un criminal, un hoţ şi un violator, care scapă cu faţa curată. Din punctul nostru de vedere, epopeea tratează teme existenţiale, precum vinovăţia, ispăşirea şi confruntarea omului cu propria sa natură" – spun actorii trupei „FC Bergman".

Povestea începe, asemănător eposului, cu lamentaţia lupului în faţa regelui animalelor, a leului *Nobel*. Pe scenă are loc o discuţie filosofică între două persoane care se află într-o maşină, chipurile acestora fiind proiectate pe ecranul uriaş. Astfel de gros-planuri – menite să sporească senzaţia de realitate –, se vor repeta, un cameraman filmând continuu pe scenă. În timpul conversaţiei despre moralitate, respect şi obedienţă, dintre *regina Nobel* (Viviane de Muynck) şi *Isengrim* (Dirk Roofthooft), în bazin este găsit cadavrul unei tinere de 15 ani, dezlănţuindu-se astfel goana după vulpea care se ascunde în desişul din spatele ecranului. *Renart* (Gregory Frateur) este monstrul care ucide şi violează pe oricine îndrăzneşte să treacă graniţa dintre cele două universuri. Începe un lanţ de crime în serie, cărora le cad victime, rând pe rând, complicii lupului, *ursul Brun* (Wim Verachtet), *motanul Tybeert* (Bart Hollanders) şi *Hersin*, soţia lui Isengrim (Marie Vinck). Vulpea rămâne până la sfârşit invizibilă, chipul său ivindu-se în gros-plan doar atunci când au loc omorurile de o cruzime excesivă. Apogeul atrocităţii este atins într-o scenă de canibalism, redată atât de realist pe ecran, încât în timpul spectacolului la care am asistat reprezentaţia a trebuit să fie întreruptă, după ce una dintre spectatoare a leşinat.

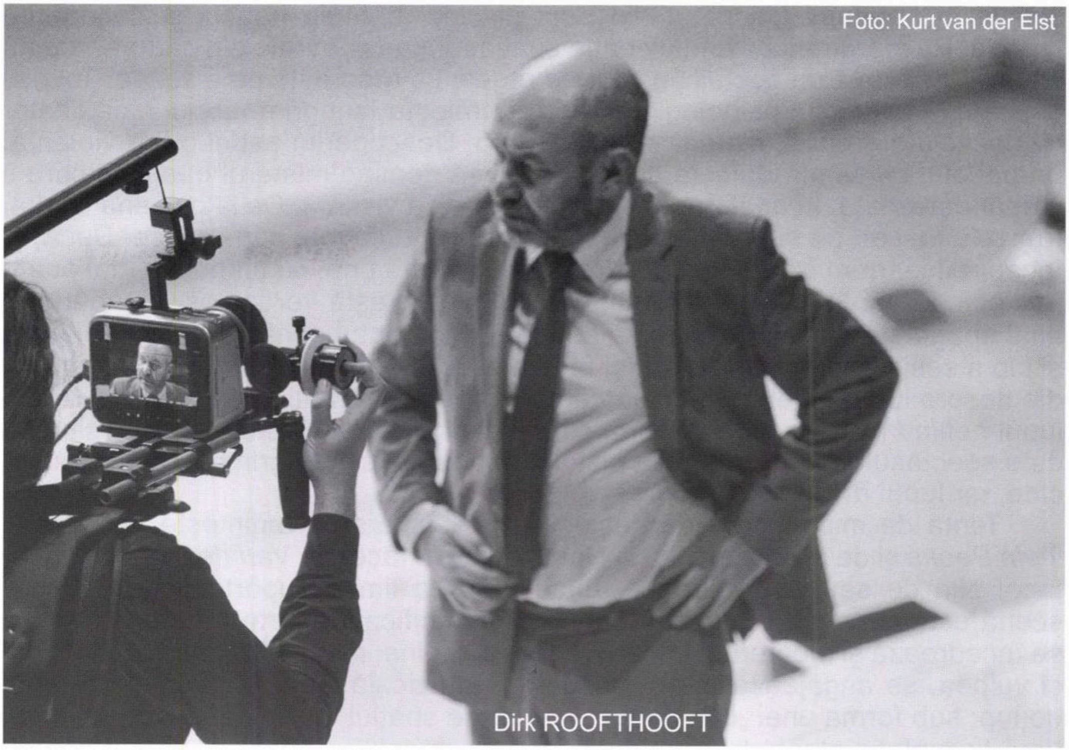


Foto: Kurt van der Elst

Dirk ROOFTHOOFT

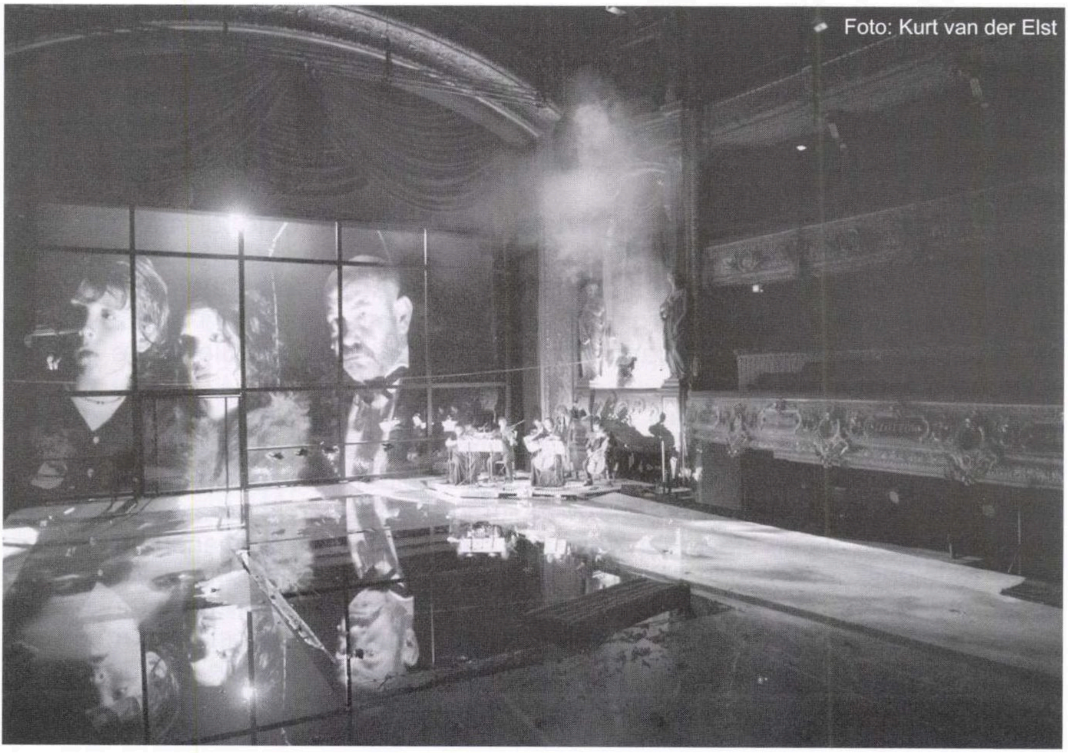


Foto: Kurt van der Elst

Şi în habitatul clocotitor din jurul piscinei bântuie haosul şi decăderea morală. Pe marginea bazinului, unde sunt depuse cadavrele din pădure, regina Nobel savurează un cocteil, în timp ce regele se răcoreşte pe o saltea. Tot aici asistăm la conflictul psihologic pe care îl trăieşte Isengrim. Lupul moralizator îşi dezvăluie, treptat, identitatea adevărată. Descoperim astfel o fire violentă, un pedofil, ce se străduieşte din răsputeri să domine misterul dualităţii care îi stăpâneşte viaţa. În final, însă, el va fi propria sa victimă. De la o scenă la alta, frunzele ce cad pe suprafaţa apei devin din ce în ce mai numeroase. Dacă, la început, Isengrim izbuteşte să le înlăture una câte una, cu timpul nu mai poate împiedica înmulţirea lor. Mai mult, nivelul apei creşte vertiginos, inundând în final spaţiul de joc. Nu mai există scăpare. Momentul confruntării dintre vulpe şi lup a sosit. În timp ce Renart îşi face apariţia lângă piscină intonând o melodie despre iubire, Isengrim încearcă să-l împuşte. Tentativa de omor eşuează, lupul nefiind în stare să-şi învingă cel de-al doilea *Eu*. Răsturnarea de situaţie este spectaculoasă. După ce ia pistolul din mâna lui Isengrim, vulpea se sinucide, iar lupul dispare în pădure.

Tenta de mister greu de desluşit – un univers ce aminteşte de serialul *Twin Peaks* şi de stilul specific lui David Lynch – face din *Van den vos* un spectacol plin de senzaţii puternice, duse până la limita suportabilului. Fiecare scenă este construită inteligent, purtând semnificaţii aparte. În acest context se încadrează şi momentul în care regele şi regina, mascaţi, întruchipând lupul şi vulpea, se angajează într-o mascaradă muzicală bizară. „Glonţul“ detonat de lup, sub forma unei „bile de foc“, parcurge spaţiul dintre cei doi de-a lungul unui fir metalic plasat la cinci metri deasupra solului. Este o lume stranie şi tulburătoare, în care obiectele au o puternică încărcătură simbolică. În acest registru se situează şi şapte perechi de pantofi, legate de stinghia metalică din faţa ecranului. Ele aparţin celor şapte „purtători de sicriu“, care, după ce îşi leapădă încălţămintea, transportă pe umeri corpul neînsufleţit al lui *Tybeert*. Mai mult decât confruntările fizice, astfel de imagini pregnante rămân întipărite în mintea publicului multă vreme după terminarea spectacolului, lăsând astfel cale liberă interpretărilor.

Fondată în urmă cu cinci ani, Trupa „FC Bergman“ este formată din şase actori, autori şi realizatori de filme. Compania din Anvers, a cărei denumire este un omagiu adus deopotrivă celui mai vechi club de fotbal belgian şi marelui regizor suedez Ingmar Bergman, este între timp cunoscută pentru teatrul de avangardă practicat. „Urmăm o singură regulă: totul trebuie să fie posibil“ – spune colectivul de artişti.

Asemenea ultimelor creaţii purtând marca „FC Bergman“ – printre acestea numărându-se şi adaptări ale *Vechiului Testament* şi ale *Divinei Comedii* –, *Van den vos* explorează laturile ascunse ale vieţii, îmbinând cu rafinament mai multe arte: teatru, film, performance şi muzică. Atmosfera de tensiune este accentuată de muzica realizată de Liesa Van der Aa în colaborare cu soliştii ansamblului german „Kaleidoskop“. Şi prin plasarea orchestrei pe scenă, compania flamandă obţine un efect de mare impact. Complexitatea decorului, tehnica pretenţioasă a scenelor filmate, jocul de lumini şi umbre, fundalul muzical intensiv – toate alcătuiesc un teatru opulent. Iar rezultatul e absolut copleşitor. Timp de 105 de minute, „FC Bergman“ oferă o călătorie fascinantă, care acţionează ca un drog asupra spectatorului, provocând oroare, dar şi dependenţă.

Cehov pe bandă rulantă

40 de actori, un cor de 20 de persoane, o formaţie de dansatori de breakdance, o fanfară, 500 de costume. Descris numai în aceste cifre, ***Tararabumbia*** se prezintă încă de pe acum ca un spectacol impozant. Timp de 75 de minute, asemeni unei parade de modă, rusul Dmitry Krymov, unul dintre cei mai originali regizori europeni contemporani, realizează o trecere în revistă a vieţii şi operei lui Cehov şi a istoriei ruseşti a ultimilor 200 de ani. Pornind de la refrenul „Tararabumbia" fredonat de Cebutâkin, personajele din piesele marelui dramaturg rus defilează prin faţa spectatorilor, aşezaţi pe gradene, de ambele părţi ale unei benzi rulante cu o lungime de 30 de metri.

Deschiderea este marcată de o fanfară de carnaval, urmată de Cebutâkin şi Irina, care îndeamnă „populaţia" la muncă, Nina şi Trigorin, dădaca Anfisa în căutarea lui Bobik, Irina, Maşa şi Olga, care îl „manevrează" pe Andrei, reprezentat sub forma unei marionete de dimensiunea unui om. Acestora le urmează un pescăruş sub forma unei femei cu aripi enorme, casa reconstruită a Arkadinei, în care se disting gălăgioşii jucători de cărţi, precum şi sinucigaşul Treplev, într-o clădire alăturată. Procesiunea nu se sfârşeşte însă aici. Apare şi Fedotik, cu creioanele colorate cumpărate la Pîjikov, pe care le lasă să cadă, făcând mare zarvă.

Fantezia lui Krymov nu are limite. Personajele sunt multiplicate şi înfăţişate sub diferite forme. Se ivesc nenumărate Irine, care cântă din gură sau la un instrument, Nine pe catalige, grupe de soldaţi ce mânuiesc păpuşi în miniatură, un bărbat care poartă un tort, un altul ducând un titirez. Din când în când revin doi soldaţi, care târâie după ei corpul neînsufleţit al baronului Tuzenbah, ucis în duel, prin aceasta indicând începutul unui nou „act" al paradei. Savuroasă imaginea cizmelor cadavrului baronului, care se lungesc cu fiecare trecere. În finalul primei părţi apare chiar şi Cehov, sub forma unei

Foto: Natalia Cheban

păpuşi de lungime nesfârşită, scoasă din sicriu şi purtată pe braţe de cortegiul funerar, care însoţeşte vagonul trenului de marfă cu inscripţia „stridii".

Odată cu moartea dramaturgului, prin faţa spectatorilor trec avioane cu numele unor scriitori precum Tolstoi, Feuchtwanger, Saint-Exupéry, Furmanov, Şalom-Alehem. Începând cu Revoluţia bolşevică, pe banda rulantă se perindă deportaţi spre lagărele de muncă din Magadan şi soldaţi cu capul înfăşurat în bandaje pline de sânge. Lor le urmează cei care au dus faima U.R.S.S. peste hotare: scafandri, cuceritorii Polului Nord, echipa olimpică de înot sincron, aceasta din urmă stârnind hohote de râs în rândul publicului. Deosebit de ingenioasă costumaţia Companiei de balet a Teatrului „Balşoi": pe lângă tutu, fiecare artist poartă un sacou încărcat de medalii şi are cuşmă pe cap.

Pe măsura trecerii timpului, viteza benzii rulante se măreşte. În partea a treia, ca la parada de la deschiderea Jocurilor Olimpice, vine rândul delegaţiilor diferitelor ţări. Reprezentanţilor din Elsinore, îmbrăcaţi în costume de epocă şi purtând craniul lui Yorick în mâini, le urmează o gondolă ce transportă personaje mascate ale Carnavalului de la Veneţia şi o delegaţie a Japoniei, ţara căreia „i-a fost de mult vândută livada de vişini". Încântător momentul în care un „balerin" rătăcit depăşeşte în fugă delegaţia veneţiană, pentru a o ajunge din urmă pe cea a Teatrului „Balşoi". Dar reapare Irina, și-atunci viteza benzii creşte din nou. Dacă iniţial ea se opune ritmului acesteia şi strigătelor lui Tuzenbah reînviat, în final, totuşi, Irina cedează şi soseşte... la Moscova.

Aflat pentru prima dată la „Wiener Festwochen", regizorul Dmitry Krymov, care a fost iniţial scenograf, a realizat un spectacol de o adevărată magie vizuală, plin de umor şi inedit, prin efectele neaşteptate. S-au auzit împuşcături, s-a cântat, s-a dansat, chiar şi breakdance. Au fost proiectate titluri ale diverselor opere ale lui Cehov şi fotografii de epocă, înfăţişându-l pe dramaturg în compania altor scriitori. ***Tararabumbia*** a cucerit, pe bună dreptate, publicul vienez, prin simplitatea şi inventivitatea sa.

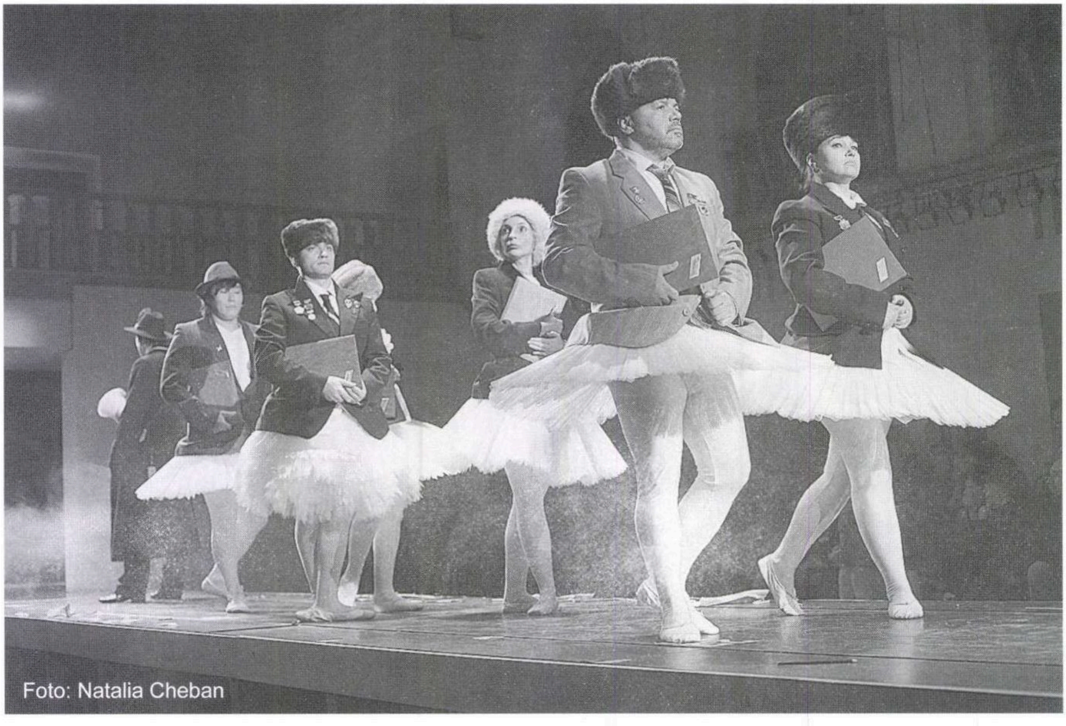


Foto: Natalia Cheban

Adina BARDAŞ

Revoluţii silenţioase

Zilele de sfârşit de mai iradiază un farmec aparte când **„Doors Open“**, un Festival de tradiţie în **Toronto**, umple metropola de freamăt. Numeroase case memoriale, locaşuri de cult, firme (de exemplu, studiouri de arhitectură, cu spaţii de lucru inundate de atâta lumină încât te fac să te gândeşti la vacanţe, contrastând cu neînduplecate companii de asigurări de la începutul secolului trecut, care încă intimidează prin înălţimi trufaşe şi lux epatant), clădiri universitare şi teatre îşi deschid porţile pentru două zile pline de evenimente, care sărbătoresc deopotrivă istoria oraşului şi deschiderile lui către viitor.

Într-un spaţiu urban atât de divers şi de vast, teatrul îşi găseşte meniri care ar putea părea excentrice la prima vedere – modalităţi sui generis de a captiva un public care, venind din toate direcţiile cardinale, nu se revendică de la o istorie comună, dar este totuşi unit de o vie dorinţă de comunicare şi de participare. În alchimia care dă naştere unor proiecte ingenioase intră deseori clădiri al căror potenţial este reevaluat, fonduri generoase şi entuziaşti plini de stăruinţă, care îşi urmăresc visurile cu un pragmatism necesar, bine dozat.

Pe lista noilor repere ale Festivalului s-a aflat **„The Theatre Centre“**, o organizaţie înfiinţată acum 35 de ani, care tocmai şi-a deschis un sediu propriu, într-o veche bibliotecă – una dintre cele peste 2500 de biblioteci impozante, cu alură clasică şi prestanţă atemporală, finanţate de magnatul Andrew Carnegie la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX. Carnegie a fost nu numai un filantrop, ci şi un întreprinzător îndrăzneţ, care i-a susţinut consecvent pe cei ambiţioşi şi cu spirit de iniţiativă. Un arc peste timp conectând oameni animaţi de perseverenţă şi de dorinţa de a îmbogăţi societatea, la propriu sau la figurat.

„I-am redat clădirii rostul său iniţial – cel de spaţiu public cu valenţe culturale, unde oamenii pot să-şi dea frâu liber imaginaţiei, unde pot dezbate, celebra, protesta, unde pot să îşi unească vocile şi să se simtă responsabili pentru inventarea viitorului“, scrie directorul artistic Franco Boni, în mesajul care prefaţează caietul-program.

„The Theatre Centre“ a fost înfiinţat de un grup de teatre independente, care doreau să beneficieze de un loc unde să creeze, să-şi ţină repetiţiile şi să-şi prezinte realizările; astfel s-a format un nucleu de artişti originali, care nu au ezitat să îşi asume riscuri, un val de creatori care au inspirat o generaţie. În 1984 s-a lansat un program de cercetare, care a dat naştere apoi unui centru de cercetare. Aici, dorinţa de a trece dincolo de limitele mijloacelor de expresie recunoscute a stimulat energia şi curajul de a construi solide punţi de cunoaştere şi comunicare, conectând cu dezinvoltură dansul, teatrul, muzica, artele vizuale şi *new media*.

Caietul dedicat reprezentaţiilor din 2014 este o mărturie a acestui program, care se hrăneşte din neodihna spiritului, din îndrăzneli şi tatonări. Reprezentaţiile sunt gândite în cele mai mici detalii şi nuanţe (artistice sau comerciale): titluri inedite, afişe memorabile, formule eclectice de reprezentare – un întreg univers în expansiune, materializând gândurile unor vizionari, care şochează fără să destrame, doar atât cât existenţa celor atinşi de unda gândului lor să capete dimensiunea unor explorări insolite.

În martie, *Sea Sick* (cu subtitlul *The Global Ocean în Crisis*) a îndreptat luminile rampei asupra autoarei cărţii cu acelaşi nume, jurnalista Alanna Mitchell, şi asupra descoperirilor ei pasionante şi neliniştitoare, de la zonele moarte ale oceanelor la triumfurile vieţii din adâncuri, pe parcursul unei căutări punctate de dileme, care înspăimântă şi provoacă disperare, dar în revanşă îndeamnă apoi spectatorii să găsească limanurile speranţei.

Vânătoarea de balene e folosită ca pretext pentru a explora dimensiunile aşteptării în *Anticipation*, o reprezentaţie care a fost programată doar de două ori, într-o singură zi, la mijlocul lunii martie (microstagiunile intense sunt specialitatea acestui centru). Sfârşitul lunii martie a propus un alt spectacol – *Cabaret Brise-Jour.* Opt muzicieni, „L'Orchestre d'Hommes-orchestres", se folosesc de muzica lui Kurt Weill si de instrumente rare, pentru a crea tablouri de o absurdă şi fascinantă frumuseţe. O cronică din *Le Devoir* arăta că „Totul, absolut totul, de la cel mai nepotrivit la cel mai banal lucru, se pune de acord pentru a face din această experienţă o artă poetică a prezentului. *L'Orchestre d'Hommes-orchestres* îi redă anarhiei respectabilitatea."

We are not Afraid of the Dark angajează într-un dialog răscolitor un personaj în agonie (Valerie Buhagiar) şi două fantome, într-un spectacol realizat de regizorul belgian Tine van Aerschot. E o poveste legată de supravieţuire, de frică şi de fragilitatea existenţială, de vulnerabilitatea în faţa bolii, care modifică percepţia timpului şi a efemerităţii existenţei – o aventură a sfârşitului unor lumi, deopotrivă covârşitoare şi optimistă.

Premiera spectacolului *Promises to a Divided City* a fost programată într-un moment oportun: chiar în prag de alegeri, dând şansa unui electorat obosit de derizoriu şi compromisuri să-şi articuleze opţiunile într-un loc care uneşte, şi nu într-unul care antagonizează. Cinci reprezentaţii s-au derulat în fiecare dintre cele două zile dedicate acestui spectacol.

În timpul Festivalului au fost oferite tururi ale Teatrului, pornind din holul cu linii simple şi aerate, trecând prin scena excavată în subsolul care adăpostea pe vremuri o parcare subterană, apoi prin singura cabină, modernă, dar miniaturală (nu mai mult de 8-9 locuri, dominate de oglinzi înalte şi zvelte ca nişte coloane de lumină) şi, în cele din urmă, prin scena propriu-zisă, invadată de cutii de carton decupate ingenios, închipuind orizontul zgârie-norilor unei metropole aglomerate şi un cer colorat, jucăuş, reflectându-se în ferestre.

Decorul minimalist al spectacolului *Promises to a Divided City* va fi de fiecare dată animat de reacţiile spontane ale publicului, de improvizaţiile care pot modera cu tact confruntările iscate de discrepanţele economice sau culturale; contradicţiilor şi neînţelegerilor le pot pune un bemol, pentru a dezamorsa eventualele controverse, distilând totul într-o experienţă estetică şi umană plină de naturaleţe.

Mamallian Diving Reflex, atelierul de creaţie care a produs acest experiment, se axează pe „acupunctura socială". O noţiune care m-a intrigat: căutând mai multe detalii, am aflat (fără să mă iluminez complet) că acest concept stă la baza unor improvizaţii („nori de activitate") cu substrat civic, care antrenează participanţii într-un spaţiu ideatic provocator, şi poate vindecător, ce pune în evidenţă „generozitatea, abundenţa şi puterea sferei ideilor sociale". Având în vedere că acupunctura tratează cu succes durerile sau afecţiunile care nu răspund la niciun alt tratament, metafora pare destul de sugestivă.

Aceşti veritabili înnoitori nu au zguduit lumea, dar o transformă fără încetare, având un remarcabil potenţial de reflecţie şi de sporire a receptivităţii colective. Astfel de energii pot influenţa şi chiar redefini radical orizontul de aşteptare al publicului.

Maria ZĂRNESCU

Unitatea georgiană în diversitatea formelor de spectacol

Componentă a Festivalului Internaţional de Teatru de la Tbilisi, **showcase**-ul georgian (***The Georgian Showcase***) a ajuns în octombrie 2013 la cea de-a cincea ediţie. Organizat în colaborare cu Secţia Georgiană a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru, evenimentul a prezentat cele mai bune spectacole din ultima stagiune, ale celor mai cunoscuţi regizori, dar şi ale unor tineri în plină afirmare. Pentru a reflecta vitalitatea, inovaţiile şi diversitatea teatrului contemporan georgian, **showcase**-ul a reunit piese clasice şi moderne, universale şi naţionale, ale unor teatre de Stat sau independente, din capitala Tbilisi sau din alte oraşe ale ţării. Mai mult decât atât, manifestarea a creat acel cadru specific de întâlniri pentru directori de teatre şi festivaluri, regizori, actori, dramaturgi şi critici, venind din întreaga lume. Multe relaţii profesionale s-au clădit şi multe posibilităţi de cooperare s-au

Scenă din *Visul unei nopţi de vară* de W. Shakespeare, Teatrul de Stat Muzical şi Dramatic „Vaso Abashidze", Tbilisi

deschis. Muzica, arta culinară şi vinurile georgiene le-au potenţat, iar oraşul Tbilisi şi-a dezvăluit oaspeţilor minunile turistice.

Mai cunoscută în contemporaneitate drept fostă republică URSS, Georgia are o istorie de trei mii de ani, o cultură şi tradiţii străvechi. Numele ţării este legat de cuvântul „γεωργία" („agricultură" în limba greacă), iar zona se regăseşte în mitologie. Conform legendei, zeii l-au înlănţuit pe Prometeu în Munţii Caucaz, în sudul cărora se află Georgia, între Marea Neagră şi Marea Caspică. Iar argonauţii au furat Lâna de Aur din Colchida (Kolkheti), regat situat în partea de Vest a ţării. Poziţia sa geopolitică, la răscrucea dintre Asia de Vest şi Europa de Est, a transformat Georgia, de-a lungul veacurilor, într-un teritoriu mult-râvnit de Imperiile Roman, Bizantin, Persan, Arab, şi Otoman. Secolul al XIX-lea o găseşte în Imperiul Rus, iar secolul XX în fosta Uniune Sovietică. Din 1991 este Stat independent, reuşind să-şi păstreze specificul naţional şi cultura. Ca exemple: scrisul (unul dintre cele mai vechi în lume, creat de regele Farnavaz în secolul III î.e.n.) şi muzica (melodia *Chakrulo* a fost trimisă în Spaţiu în 1977, ca exemplu unic de polifonie tradiţională).

De aceea, nu este deloc surprinzător faptul că tot acest amestec de moşteniri şi influenţe şi-a pus amprenta pe teatrul georgian de azi în general şi, în particular, pe **showcase**-ul din Tbilisi (oraş marcat, la rândul său, de o combinaţie ciudată dar fermecătoare de vechi şi nou). **Diversitatea** a fost cuvântul-cheie al programului, care, timp de patru zile, a adunat 35 de spectacole. Alternanţa nu a fost doar între teatre de Stat şi independente, dramaturgie clasică şi modernă, sau universală şi naţională. Ci, mai ales, între diferitele forme de spectacol: teatru, teatru muzical, pantomimă, teatru de mişcare, teatru-dans, balet, teatru de păpuşi, operă de

Scenă din *Visul unei nopţi de vară* de W. Shakespeare, Teatrul de Stat Muzical şi Dramatic „Vaso Abashidze", Tbilisi

păpuşi, „teatru al degetelor", circ dramatic – şi aşa mult mai departe, într-o enumerare niciodată exhaustivă. Autorii textelor au acoperit peste două mii de ani de istorie, ce au părut doar o clipă: de la Euripide la Martin McDonagh, trecând prin Shakespeare, Molière, Ostrovski, Anouilh, Beckett, Neil Simon, Sarah Kane şi mulţi alţii, alături de dramaturgi georgieni – clasici sau contemporani. Iar de la muzicile lui Rossini şi Chopin până la Pink Floyd sau folclorul georgian n-a părut a fi decât un pas.

Master class de arta actorului

Showcase-ul a demonstrat importanţa artei actorului în sincretismul teatrului georgian. În multe spectacole, aceasta a fost mai „vizibilă" decât cea regizorală (artă ce a marcat secolul XX) sau decât scenografia (ce pare a marca secolul XXI, cel puţin în România). În genere, decorurile au fost simple, funcţionale, servind întregului, iar regizorii au mai renunţat – pe ici, pe colo – la demonstraţiile de forţă conceptuală, în favoarea celor de execuţie artistică. Nu numai în beneficiul diverselor categorii de public, ci şi al actorilor distribuiţi. De cele mai multe ori, aceştia s-au dovedit a fi **multitasking**, pregătiţi să împlinească prin ei înşişi sincretismul de care vorbeam.

Este cazul tinerei trupe a Teatrului de Stat Muzical şi Dramatic „Vaso Abashidze" din Tbilisi, ce susţine un repertoriu eclectic – un amestec experimental de genuri: dramă, operă, *musical*, teatru-dans, spectacole literare. Instituţia are o istorie de aproape nouăzeci de ani, dar ultimii zece au fost marcaţi de prezenţa la conducerea companiei a tânărului regizor David Doiashvili. Reformarea teatrului, deschiderea spre lume şi încercarea de a duce producţiile către „următorul nivel" nu s-au

Scenă din *Tartuffe* de Molière, Teatrul Dramatic de Stat „Kote Marjanishvili" din Tbilisi

lăsat mult aşteptate: dovadă stau spectacole precum *Macbeth* sau *Carmen*, ultimul în regia unui alt tânăr, dar experimentat coregraf, Konstantin Purtseladze. (Producţia a putut fi vizionată anul trecut la Bucureşti, în cadrul Festivalului Internaţional al Artelor Spectacolului Muzical „Viaţa e frumoasă".)

Am regăsit ambele semnături în **showcase**-ul georgian, pe o nouă viziune a *Visului unei nopţi de vară* de William Shakespeare. Feerie cu zâne şi spiriduşi, crai şi crăiese, duci atenieni, tineri îndrăgostiţi şi meşteri actori amatori; piesă scrisă la comandă, pentru o nuntă aristocratică; text cu aluzii politice; joc al dragostei şi al întâmplării; judecată despre sine şi despre lume; investigaţie psihanalitică – sunt doar câteva dintre consideraţiile critice asupra *Visului unei nopţi de vară*. Publicată în urmă cu mai bine de patru secole, piesa are o structură poetică de neegalat în istoria dramaturgiei universale. Şi reprezintă o adevărată „piatră de hotar" în arta regizorală mondială. Aşa cum „poetul – celor nevăzute le dă formă", regizorul (dintotdeauna şi de pretutindeni) încearcă să materializeze misterul din spatele lumilor văzute şi a celor nevăzute. Visul devine viaţă, iar viaţa – vis. Graniţele dintre lumi dispar ca prin vrajă, ziua devine noapte la adăpostul pădurii, iar Binele se poate lesne confunda cu Răul. În noaptea iluziilor esenţiale, temele şi nivelurile fabulei se întreţes, acţiunile se întretaie, se oglindesc şi se reoglindesc în eternul dublu al teatrului.

Povestea sa modernă începe în anii '70, odată cu spectacolul lui Peter Brook la Royal Shakespeare Company din Londra. Reper pentru redescoperirea spiritului piesei şi a contemporaneităţii sale, producţia a dat parcă ghes regizorilor ce i-au urmat să caute noi şi noi forme de exprimare scenică emblemei poetice a visului. Acum, după mai bine de patru decenii, pare imposibil să vezi o nouă montare fără

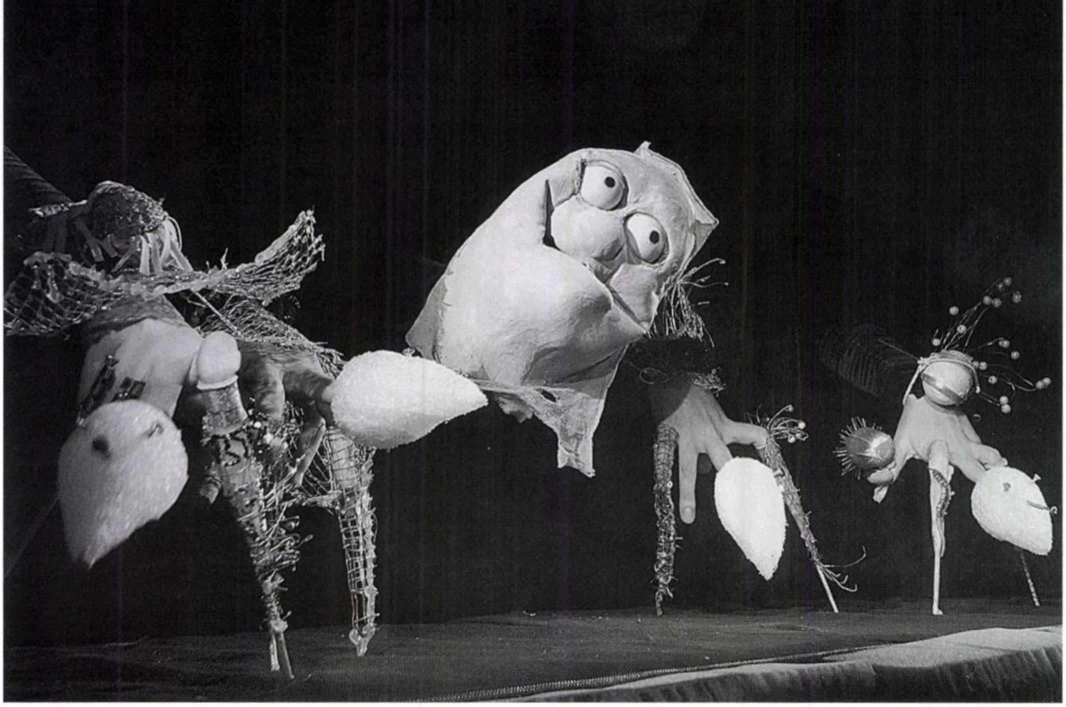
Scenă din *Metoda Grönholm* de Jordi Galceran,
Teatrul Dramatic de Stat „Kote Marjanishvili" din Tbilisi

a te gândi la toate cele văzute anterior. Este şi cazul *Visului* georgian – unul alb-negru, amestec de contemporan cu... oricând. Telefoane, droguri, songuri interpretate la microfon şi alte elemente actuale îşi găsesc locul firesc printre versurile lui Shakespeare. Spaţiul minimalist, imaginat de scenografa Anano Mosidze, este esenţializat la maximum. Pădurea e redusă la un paravan negru (simplu, dar atât de funcţional), iar Curtea – la o colecţie de scaune / jilţuri / tronuri (în funcţie de rang), aflate în permanentă mişcare şi interacţiune cu actorii. Li se adaugă proiecţii video, momente de animaţie şi muzica lui Chopin în adaptare modernă.

Într-o lume sufocată de sex, pare că dragostea „ideală" se regăseşte doar în *Povestea scurtă, plicticoasă foarte a lui Pyram şi Thisbe*, interpretată caricatural, grotesc de naiv, de către meşteşugarii actori amatori. „*O comedie tristă peste poate"* este subintitulată piesa lor, iar montarea georgiană dezvăluie întregul amar al acestei poveşti, dar şi al condiţiei artistului – de oricând şi de oriunde. La final, printre solemnităţile de la Curte, vagi amintiri se-arată, ca nişte *flash-back*-uri, iar visele – ca orice vise – îşi găsesc sfârşitul (nu întotdeauna fericit) în lumea reală. Căldărarul Snout (cel ce interpretează Zidul în scena de teatru în teatru) se visează tânăr şi sănătos. În realitate, nu este decât un biet handicapat, într-un scaun cu rotile. Să fie aceasta, oare, soarta artistului?...

La acelaşi Teatru, am fost martora unei avanpremiere, neanunţată iniţial în program, dar nu mai puţin apreciată: *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, în regia lui David Papava-Gurji. Piesa, care l-a propulsat în lume, la sfârşitul anilor '90, pe dramaturgul german este un caz tipic de dramă socială postmodernă, amestecând psihanaliza cu temele filosofice. Noile generaţii – de oriunde – cresc într-o perpetuă claustrofobie şi teamă de a nu ajunge ca părinţii lor. Obsedat de foc şi

Scenă din *The Wall* după Pink Floyd, Teatrul Fingers (Georgia)



piroman de mic, adolescentul Kurt trăieşte o relaţie incestuoasă cu sora sa, Olga. Când aceasta îşi găseşte un iubit, obsesia fratelui devine una periculoasă. Părinţii se fac a n-o băga în seamă şi sfârşesc tragic, ca şi Kurt însuşi, cel care alege calea focului. De la particularul unei familii germane (aparent „normale") până la universalul apocaliptic al societăţii moderne nu e decât un pas. Preceptele ce au ghidat oamenii timp de secole sunt uitate, pierdute. Europa şi întreaga lume sunt în criză: omul şi-a pierdut codul moral, a devenit vulnerabil, lipsit de apărare în procesul ireversibil al autodistrugerii.

Trăind şi lucrând la Londra, regizorul georgian este bine familiarizat cu astfel de teme, pe care le pune în valoare într-un spectacol al contrastelor: decorul rece – spaţiul aproape aseptic în care se desfăşoară povestea – va sfârşi în flăcări, iar jocul lucid al actorilor va alterna în permanenţă cu combustiile lor interne. Cele cinci personaje îşi află o remarcabilă distribuţie în tinerii şi expresivii actori ai Teatrului „Vaso Abashidze". Giorgi Bakhutashvili, în rolul lui *Kurt,* are o sclipire de nebunie în privire, ce apare când te aştepţi mai puţin; Ana Tsereteli, în *Olga*, trece cu lejeritate de la stadiul de ingenuă la postùrile cele mai frivole; iar Gigi Karseladze, în rolul *prietenului*, colecţionează toate clişeele previzibile – de la ţinuta motociclistului rebel, până la comportamentul specific –, cu care se joacă apoi după bunul plac. Impecabili în joc şi cu umor imanent, Buba Gogorishvili şi David Beshitaishvili, în rolurile *părinţilor*, sunt blocaţi în tot felul de crize – a vârstei, a cuplului, a înţepenirii în norme – şi, mai ales, în conflictul dintre generaţii.

Arta actorului s-a impus şi în spectacolele Teatrului de Stat „Kote Marjanishvili" din Tbilisi, tot o instituţie veche de aproape nouăzeci de ani, dar tânără în spirit, în deschiderea către lume, în producţii (atât clasice, cât şi moderne) şi spaţii (trei scene funcţionale). Cele două spectacole pe care le-am văzut în **showcase**-ul georgian dovedesc din plin această combinaţie de experienţă şi forţă a înnoirii. Directorul artistic al Companiei, regizorul Levan Tsuladze, semnează o viziune originală a renumitei comedii de secol XVII – *Tartuffe* de Molière, „imn" al ipocriziei şi bigotismului din toate timpurile. Deşi montarea este una „clasică", pe alocuri împrumutând tehnici din *Commedia dell'Arte* şi speculând ca la carte toate tipurile de comic, râsul îngheaţă adesea pe buze, transformându-se în surâs amar de recunoaştere. Oare câţi Tartuffe avem în jur? Finalul nu este cel fericit: niciun mesager al regelui nu se arată precum *Deus ex machina*: Tartuffe triumfă şi atrage de partea sa întreaga comunitate. Oare aşa va arăta şi viitorul?...

În contrapunct contemporan, acelaşi teatru a prezentat spectacolul *Metoda Grönholm*, bazat pe un text de la începutul anilor 2000, dar încă la modă pe scenele lumii. Autor: dramaturgul catalan Jordi Galceran; regizor: georgianul Temur Chkeidze. Deşi subiectul e unul cât se poate de actual – interviul pentru ocuparea postului de Director de Vânzări al unei corporaţii multinaţionale –, tema e veche de când lumea şi războiul. Lupta devine una brutală, iar cei patru candidaţi sunt gata să îşi distrugă psihic competitorii, fără milă. Amestecul de thriller intelectual şi policier psihologic este remarcabil susţinut de actorii Eka Chkheidze, Nika Tavadze, Apolon Kublashvili şi Aleko Makharoblishvili.

În fine, îmbinarea artelor scenei şi-a găsit o desăvârşită reprezentare în spectacolul Teatrului „Fabrica" – *Maria Callas. Master Class* –, prin conlucrarea dintre regizorul Robert Sturua şi actriţa Lela Alibegashvili. Figură deja legendară, Sturua este un adevărat lider estetic al teatrului georgian încă din anii '60, aplaudat internaţional pentru interpretările sale originale după Shakespeare, Cehov şi Brecht. Limbajul său creativ este bogat, divers, caracteristic. În producţiile lui, tragicul se armonizează cu comicul, melodrama cu farsa politică, sarcasmul cu grotescul. Este şi cazul acestei versiuni tragicomice a piesei lui Terence McNally (1995), ce surprinde câteva momente pline de tâlc profesional şi personal din viaţa celebrei soprane a secolului XX, reunite într-un master class adresat studenţilor la Conservator. Protagonistei i se alătură şi alţi actori ai Teatrului de Stat „Shota Rustaveli", de la a cărui conducere, în 2011, a fost îndepărtat regizorul Sturua, printr-un ordin al Ministrului Culturii. Împrejurarea a fost, însă, transformată într-o oportunitate, prin crearea unui nou spaţiu teatral şi a unei săli de expoziţii, într-o fostă fabrică de mătase, inaugurate anul trecut cu premiera spectacolului din **showcase**-ul georgian.

Pentru o viaţă sănătoasă a simţurilor: teatru de mişcare

Spunea cândva scriitorul şi regizorul Jean Cocteau că teatrele care îşi spun poveştile folosindu-se de limbajul universal al mişcării nu au trecut sau viitor şi, prin contrast cu cele „convenţionale", nu se demodează nicicând. Organizatorii **showcase**-ului au fost extrem de generoşi cu diversitatea formelor de spectacol, iar baletul, teatrul de mişcare, pantomima, circul dramatic, formele de teatru nonverbal – în genere – au fost ofertant reprezentate.

Teatrul de Stat de Operă şi Balet din Tbilisi şi-a deschis stagiunea 2013-2014 cu trei piese într-un act. În *Grădina secretă*, ce îşi trăieşte anotimpurile, foarte tinerii balerini – băieţi şi fete – îşi trăiesc vârsta şi iubirile prin dans (coregrafia: Saşa Evtimova; muzica: Sebastian Plano şi Ólafur Arnalds). Lirism şi culori pastelate – în contrast cu al doilea moment al spectacolului. *Sagalobeli* este o pictură dinamică, puternic influenţată de folclor, păstrând spiritul georgian, dar nu în limbajul dansului popular, ci al celui clasic (coregrafia: Yuri Possokhov). Elementele de costum naţional sunt integrate modern, muzica tradiţională este prelucrată de compozitori contemporani, iar light-design-ul pare inspirat din creaţiile lui Robert Wilson. În fine, *1st Flash* (coregrafia: Jorma Elo; muzica: Jan Sibelius) completează imaginea actuală a Companiei de Balet conduse în ultimul deceniu de renumita balerină Nina Ananiashvili.

De la un aşezământ cu o istorie de un secol şi jumătate până la unul întemeiat în 2001, pasul poate fi uriaş în timp, dar mic în ceea ce priveşte profesionalismul, dăruirea şi rezultatul artistic. Teatrul de mişcare „Kakha Bakuradze“ este unul independent (un soi de „afacere de familie“), înfiinţat şi condus de regizorul şi actorul al cărui nume îl poartă. Şi este o sinteză unitară de forme: dramă, pantomimă, balet, arte marţiale, circ, folclor, muzică contemporană, arte vizuale. Unitate în diversitate, indiferent de spaţiul gazdă – închis sau aer liber. **Showcase**-ul georgian a găzduit premiera spectacolului *Gamma*, în regia şi coregrafia lui Bakuradze – spectacol desfăşurat într-un nou spaţiu, lansat cu această ocazie: o clădire într-un parc. La interior – un foaier minuscul, modernist, şi o sală cu o mică arenă în centru, unde se petrece, timp de o oră, un spectacol *à la* „Cirque du Soleil“ (evident, la altă scară şi dimensiune geografică). Cotidianul traiului în comun este evocat într-o suită de metafore şi ridicat în rang poetic. Viaţa e o cuşcă, poate fi capcană uneori, dar salvarea vine din zbor. Spaţiul piramidal, ascensional, ansamblu de corzi, hamace, aripi şi bule de săpun este imaginat de George Ninoshvili, iar costumele actorilor de acelaşi Kakha Bakuradze. Actorii sunt şi dansatori, şi acrobaţi, acompaniaţi de instrumentişti şi cântăreţi. Un spectacol deopotrivă poetic şi viguros, adresat direct simţurilor.

Mici giuvaiericale teatrale

Enumerarea şi comentarea diverselor forme de spectacol regăsite în **showcase** nu s-ar putea încheia fără două producţii aparte, încadrabile şi nu prea în definiţii stricte. Prima aparţine unei instituţii sugestiv denumite „Fingers Theatre“ („Teatrul Degetelor“), ce are o istorie destul de veche în Georgia. Ideea a venit firesc la sfârşitul anilor ’80, în Batumi, ca urmare a unor încercări reuşite ale regizorului şi actualului director artistic al Teatrului, Beso Kupreishvili. A urmat spectacolul *Extravaganza* (1991), iar degetele costumate în personaje şi-au găsit drumul direct către inimile spectatorilor, prin creativitatea imaginilor. În fine, din 2006, „Fingers Theatre“ funcţionează ca instituţie în Tbilisi, producţiile sale fiind găzduite de Teatrul de Stat „Kote Marjanishvili“. În **showcase**-ul georgian, am avut parte de un experiment inedit şi reuşit: transpunerea cunoscutei poveşti *The Wall* de pe albumul (apoi filmul) legendarului grup „Pink Floyd“ – poveste desfăşurată *live* pe stadioane – la scara minusculă a scenei pentru degetele actorilor. Comparaţia cu producţia supradimensionată a muzicianului Roger Waters (văzută anul trecut la Bucureşti) nu este deloc în defavoarea spectacolului de teatru. Metafora zidului, ca simbol al izolării personale şi politice, al traumelor abandonului şi al oprimărilor de orice fel, este reconstruită la scară redusă, într-un limbaj diferit, evidenţiind forţa unui alt fel de digitaţie. Zidul se clădeşte şi reclădeşte continuu, doar mâinile încearcă să scape. Zidul e însă viu şi le înghite. Finalul spectacolului regizat de Beso Kupreishvili ne dă, totuşi, iluzia libertăţii, într-o poetică scenă a îngerilor.

Acelaşi regizor trece cu elegantă vioiciune şi infinit umor de la poezia rock-ului la comedia... operei. Şi de la degete la... păpuşi. Contradicţie în termeni?

Câtuşi de puţin. Piesa *Bărbierul din Sevilla* a lui Beaumarchais devine celebră ca operă bufă a lui Rossini, iar acum îşi găseşte împlinirea comică într-un spectacol al Teatrului de Operă de Păpuşi „Mtsire Ptskala". Scopul declarat educativ al instituţiei e cât se poate de limpede, fără a degenera în tezism. Iar rezultatele artistice o dovedesc. Povestea isteţului bărbier, spiţer, muzicant şi pamfletar (de fapt, intermediar amoros) din însorita Sevilla şi-a aflat concretizarea animată într-unul dintre cele mai amuzante spectacole ale **showcase**-ului. Aducând la înfăţişare cu binecunoscutele păpuşi Muppets, cei doi îndrăgostiţi îşi trăiesc peripeţiile pe acordurile sprinţare ale muzicii: tânărul Conte Almaviva – ca ţanţoş şi aprig cocoş, iar frumoasa Rosina – ca fermecătoare şi distinsă găină. Efectul comic e imediat şi garantat. Iar finalul fericit al nunţii nu poate decât să încununeze o teorie pe care măcar copiii ar fi bine s-o mai creadă: aceea că iubirea şi bunătatea câştigă întotdeauna.

Românii la Tbilisi

Prezenţa românească în capitala Georgiei n-a fost deloc de neglijat. În cadrul festivalului, au fost invitate Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu (cu spectacolele *Călătoriile lui Gulliver* şi *Aşteptându-l pe Godot*, ambele în regia lui Silviu Purcărete) şi Teatrul German de Stat din Timişoara (cu spectacolul *derdiedans*, regizat de Florin Fieroiu). Mai apoi, în **showcase**, am regăsit numele scriitorilor Matei Vişniec (ca autor al piesei *Angajare de clovn*, montată sub titlul *Finita la commedia,* la Teatrul de Stat „Akaki Tsereteli" din Chiatura) şi Al. T. Popescu (autorul povestirii *O rază de soare*, jucată cu păpuşi, pe scena Teatrului de Stat pentru Copii „Nodar Dumbadze").

De asemenea, piesa câştigătoare a concursului de dramaturgie intitulat „Talking About Borders" („Vorbind despre graniţe") a avut parte de un spectacol-lectură la Teatrul „Kote Marjanishvili", în regia lui Christian Papke, iniţiatorul acestei competiţii. Este vorba despre textul documentar *Nu ne-am născut în locul potrivit*, scris de Alice Monica Marinescu şi David Schwartz, folosind metoda *verbatim*. Cinci poveşti ale unor personaje reale, care au trăit experienţa refugiului, se împletesc cu fragmente din *Ghidul de obţinere a cetăţeniei române pentru cetăţenii străini*. Evreica fără cămin din Bucureşti, palestinianul fără cetăţenie, tânărul afgan care a ajuns în România prin Iran şi femeile din Serbia şi Irak, alungate de războaie, relatează destinele refugiaţilor în ţările de la marginea Uniunii Europene. În contextul global contemporan, textul devine pretext al discuţiei în sfera publică a unor probleme cu care se confruntă lumea modernă: lupta împotriva migraţiei – în paralel cu nevoia de migranţi pentru dezvoltarea economiei capitaliste –, nevoia de refugiu, dreptul fundamental de a călători, instrumentalizarea „străinului" ca „ţap ispăşitor" al problemelor sociale şi economice.

Festivalul Internaţional de Teatru de la Tbilisi şi **showcase**-ul georgian sunt cel mai bun exemplu de integrare. Pentru o ţară dintr-un spaţiu geografic şi cu o istorie marcate de spasmele politice ale secolului trecut, separată de restul lumii printr-o limbă şi un alfabet diferite de alte filoane etnice, integrarea Georgiei în marea familie internaţională a exprimărilor artistice se face prin teatru. Construite cu dragoste şi entuziasm, cele două evenimente asociate devin astfel demersuri câştigătoare, an după an.

Aura CUMITA

Dublă premieră la Opera de Stat din Berlin, pe scena „Schiller Theater"

Opera de Stat din Berlin a prezentat în luna martie a.c. două coregrafii de balet în premieră pentru Germania. Este vorba despre ***Clear*** în coregrafia lui Staton Welch, pe muzică de Johann Sebastian Bach, şi de ***Namouna. Un mare divertisment***, compus de francezul Edouard Lalo (1823–1892) şi coregrafiat de Alexei Ratmansky. Două balete contemporane foarte diferite, atât la nivel coregrafic cât şi la nivelul ideii care a stat la baza creaţiei, ambele revendicându-se însă de la aceeaşi tradiţie.

Cei doi coregrafi pot fi înţeleşi ca reformatori „blânzi" ai baletului. Atât Ratmansky, cât şi Welch îşi dezvoltă creaţiile pornind de la canonul baletului, păstrând în substrat revoluţiile în dans din secolul XX. După o carieră de dansator în cadrul Baletului Australian, Staton Welch începe din anul 1995 să coregrafieze. Până în prezent a compus peste 30 de coregrafii, pentru numeroase ansambluri de balet din lume, printre care Houston Ballet (unde activează în prezent ca director artistic), San Francisco Ballet, American Ballet Theatre, Atlanta Ballet, Danish Royal Ballet şi Moscow Dance Theatre. Alexei Ratmansky s-a format ca dansator la Teatrul Balşoi din Moscova, iar din 2009 este artist în rezidenţă la American Theatre Ballet. Este un împătimit al lui Şostakovici şi a înscenat printre altele pentru Metropolitan Opera şi pentru American Ballet Theatre, pentru care de curând a creat baletul *Furtuna*, pe muzica lui Jan Sibelius.

• Baletul ***Clear*** este o creaţie de o sensibilitate uluitoare. Welch reuşeşte remarcabil să situeze în contextul evenimentelor provocate de atacul terorist din 11 septembrie 2001 din New York *Concertul pentru vioară în sol minor BWV 1056* şi *Concertul pentru vioară şi oboi în do minor BWV 1060* compuse de Bach. La numai două săptămâni după evenimente, Welch începe să lucreze la coregrafie, împreună cu ansamblul de balet de la American Ballet Theatre. *Clear* este o creaţie pentru şapte bărbaţi şi o femeie, în care sublimul muzicii lui Bach e transportat de corpurile dansatorilor. Niciun sunet nu rămâne fără corespondenţă în planul mişcării. La baza acesteia stă vocabularul baletului clasic, însă coregrafia lui Welch explorează în adâncime limbajul lui, creând un limbaj propriu, modern. Întregul balet se constituie în jurul ideii de dragoste. În legătură cu ideea care a stat la baza creaţiei sale, coregraful se întreba: „Ce anume îi preocupă cel mai mult pe oameni, în momentele tragice? Care este cel mai important lucru? Care este firul roşu? Pentru mine, sunt dragostea şi familia. În *Clear*, femeia este cea care le va mijloci această idee celor şapte bărbaţi."

Dansul se desfăşoară într-o lumină caldă, iar dansatorii poartă pantaloni uşor evazaţi, de culoarea corpului, astfel încât se creează impresia unor trupuri goale. Această goliciune, sinceritate şi puritate este subliniată la nivelul mişcărilor şi confirmată de muzica lui Bach. Duetul dinspre finalul dansului între unul dintre cei şapte bărbaţi şi femeie se petrece într-o lumină albăstrie, rece. E drept că duetul ar fi suportat mai multă mişcare: cel puţin aşa o pretindea muzica lui Bach. Identificăm aici un moment de paradox în creaţie, care dă de gândit. Pentru Welch femeia este cea care le va arăta celor şapte bărbaţi drumul dinspre haos spre casă, ca simbol al dragostei şi al familiei. Duetul transmite însă, prin lumina rece şi prin mişcare, durerea. Femeia e asociată cu lumina rece (se poate specula, aici) a raţiunii. Ceea ce rămâne nerezolvat este căldura dragostei şi a familiei, pe care femeia ar trebui să o sugereze în duet. Dimpotrivă, femeia este cea care pare a avea nevoie de sprijin, de ajutor. Pe de altă parte, coregrafia avea nevoie de acest contrast al luminii reci. Întreaga compoziţie este de o frumuseţe elegantă: cu siguranţă, va deveni un clasic în istoria baletului secolului XXI.

• Premiera baletului ***Namouna. Un mare divertisment*** a avut loc în aprilie 2010, tot în New York, la New York City Ballet. Ratmansky porneşte de la libretul creat de Charles Nuitter şi Lucian Petipa pentru partitura lui Edouard Lalo, pe care acesta o compunea în 1882 pentru Baletul Operei din Paris, şi creează o interpretare proprie despre sclava Namouna, aflată în căutarea unui *tânăr marinar*. Rolul acestuia este interpretat de Rainer Krennstetter – un dansator extrem de talentat şi expresiv –, în *Namouna* dansează Nadja Saidakova, iar în rolul *Spiriduşului*, moldoveanul Ulian Topor. Acţiunea este pusă în scenă cu ajutorul unui corp de balet de 23 de dansatori, care îi „înghite“ adesea pe protagonişti. În acest sens, Ratmansky creează scene de grup cu adevărat lirice, care amintesc de vremurile clasice ruse a ceea ce s-au numit „Grands Ballets“. Se poate afirma pe drept cuvânt că Ratmansky explorează aici calităţile ansamblului de balerini. Un exemplu excelent este momentul în care cele şaisprezece fete încearcă să-l scoată din minţi pe protagonist, acesta nereuşind să facă diferenţa între aleasa inimii lui şi toate celelalte fete. Ţigara ar părea să fie elementul care o va distinge pe Namouna de celelalte. Dar, treptat, apar în scenă, cu câte o ţigară în mână, mai întâi trei, apoi toate fetele, fumând între două piruete. Acest element are în acelaşi timp rolul de sugera perspectiva uşor ironică a dansatoarelor asupra propriilor mişcări. Marinarul este pierdut. Abia după mai multe încercări o va regăsi pe Namouna şi dansul se va termina, cu un duet romantic dintre cei doi protagonişti. Mister, umor, dramă şi romantism este ceea ce caracterizează acest balet al lui Ratmansky. La nivel tehnic, dansul rămâne tributar baletului clasic, prin liniile corpului şi întinderea picioarele, însă mişcările sunt reduse, neavând amploarea şi acrobaţia aceluia. Prin această opţiune conştientă se deschide un spaţiu liber de creativitate în mişcare, care încadrează coregrafia în baletul contemporan.

Cele două balete create pentru companii din Statele Unite ale Americii, de către doi coregrafi care nu sunt americani, dar care au primit influenţele baletului american, nu pot fi numite neoclasice, pentru că le lipseşte abstracţia mişcării dusă până la perfecţiune. Ele sunt o încercare de a se confrunta cu limitele baletului neoclasic. Întrebarea care se pune este: ce este nou, la acest balet al secolului XXI? Este vorba de combinaţii inedite în duete, de un nou mod de a lucra cu solul, precum şi de noi modalităţi de expresie a părţii superioare a corpului; toate acestea, aflate totuşi în strânsă relaţie cu elementele din baletul clasic academic şi din vocabularul de paşi neoclasici.

VEȘTI

Prima ediție a Festivalului interactiv pentru întreaga familie „Amintiri din copilărie"

Teatrul „Ion Creangă" ne-a scos la joacă. Între 13 şi 15 iunie 2014, Teatrul „Ion Creangă" ne-a invitat la prima ediţie a Festivalului interactiv pentru întreaga familie „Amintiri din copilărie", **pentru un sfârşit de săptămână plin, la Muzeul Naţional al Ţăranului Român şi la o spectaculoasă Paradă a teatrelor pentru copii.**

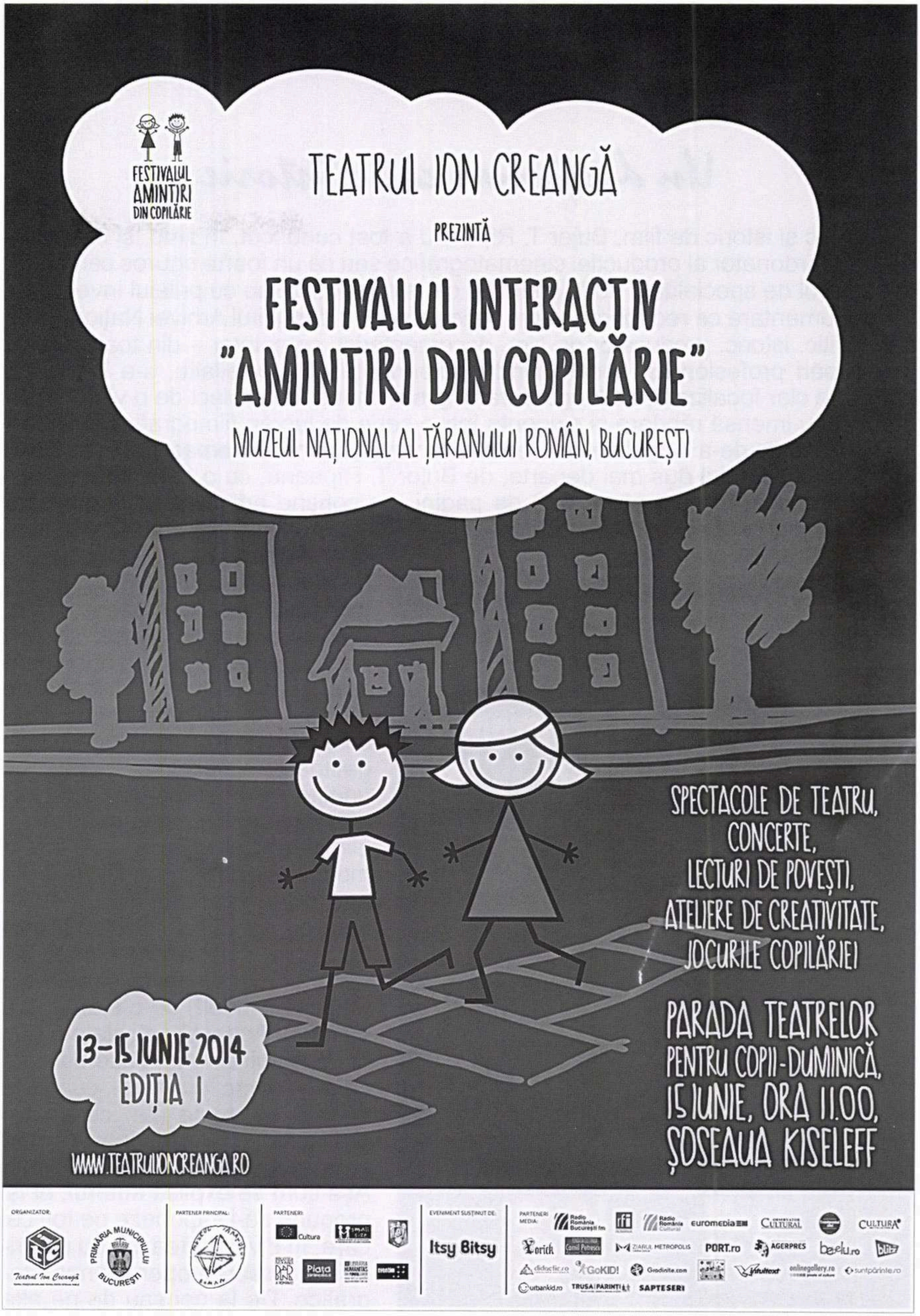
Festivalul interactiv „Amintiri din copilărie" a fost creat din dorinţa de a aduce toată familia împreună, pentru a se bucura de poveştile captivante desfăşurate atât pe scenă – în Studioul „Horia Bernea", care a mai găzduit spectacole de teatru pentru copii – , cât şi în afara acesteia, în spaţii mai puţin convenţionale. Astfel, în curtea interioară a Muzeului Naţional al Ţăranului Român, atelierele de creativitate şi spectacolele interactive ne-au provocat să intrăm în joc, iar la Piaţa ţărănească & Meşter(eşti)!, numeroase produse tradiţionale au putut fi admirate şi gustate, în timp ce meşteşugarii invitaţi au susţinut tot soiul de demonstraţii şi ateliere dedicate celor mici. Totodată, am participat la *workshop*-uri de teatru şi am ascultat poveşti, în lectura interactivă a unora dintre cei mai iubiţi actori ai teatrului pentru oameni mari, chiar pe băncuţele de la Şcoala Satului, din incinta Muzeului.

Vineri, 13 iunie şi sâmbătă, 14 iunie, în parcurile Bucureştilor s-au jucat unele dintre cele mai frumoase jocuri ale copilăriei. Piticii săltăreţi şi adulţii nostalgici au intrat în echipa Teatrului şi au pus umărul pentru a câştiga la *Şotron, Ţările, Leapşa, Raţele şi Vânătorii* sau *Ţară, ţară, vrem ostaşi!* Zbenguiala a avut loc în parcurile Herăstrău, Cişmigiu şi Kiseleff, dimineaţa şi seara.

Duminică, 15 iunie, am putut pleca în călătorie, alături de cele mai simpatice personaje, în prima **Paradă a teatrelor pentru copii**. De la **ora 11.00, pe Şoseaua Kiseleff**, zânele cele bune şi prinţii cei galanţi au coborât de pe scenă şi s-au plimbat alături de trupe ale teatrelor şi companiilor independente de teatru, cluburi pentru copii, membri ai grădiniţelor şi ai organizaţiilor nonguvernamentale. Parada a plecat de la Strada Docenţilor spre Piaţa Victoriei şi a fost însoţită de Fanfara Jandarmeriei Române, care a interpretat cele mai cunoscute marşuri militare. Vremurile de altădată s-au întors în Micul Paris: ne-am putut plimba alături de conţi, ducese şi marchizi, şi am avut ocazia de a admira trăsurile lor de epocă. Pe tot traseul, clovni, statui vivante şi mimi au transformat o dimineaţă obişnuită într-o sărbătoare, iar la standul de pictură pe faţă toţi copiii s-au transformat în personaje fabuloase.

La finalul Paradei, trupele invitate au susţinut demonstraţii live de dans şi percuţie, în timp ce iubitorilor de muzică clasică li s-a propus o lecţie deschisă, susţinută în aer liber, pe esplanada Muzeului, de către Orchestra Teatrului de Operetă şi Musical „Ion Dacian". Totodată, publicul a avut prilejul de a cunoaşte grupurile participante la Paradă, asistând la atelierele gratuite pe care acestea le-au susţinut în încheierea evenimentului, pe spaţiile special amenajate în vecinătatea Muzeului Naţional al Ţăranului Român.

Pentru mai multe informaţii despre prima ediţie a Festivalului interactiv „Amintiri din Copilărie" vă invităm să accesaţi website-ul www.teatrulioncreanga.ro, secţiunea Noutăţi şi Program, dar şi pagina Facebook.com/TeatrulIonCreanga.



FESTIVALUL AMINTIRI DIN COPILĂRIE

TEATRUL ION CREANGĂ

PREZINTĂ

FESTIVALUL INTERACTIV
"AMINTIRI DIN COPILĂRIE"

MUZEUL NAȚIONAL AL ȚĂRANULUI ROMÂN, BUCUREȘTI

SPECTACOLE DE TEATRU,
CONCERTE,
LECTURI DE POVEȘTI,
ATELIERE DE CREATIVITATE,
JOCURILE COPILĂRIEI

PARADA TEATRELOR
PENTRU COPII-DUMINICĂ,
15 IUNIE, ORA 11.00,
ȘOSEAUA KISELEFF

13-15 IUNIE 2014
EDIȚIA I

WWW.TEATRULIONCREANGA.RO

ORGANIZATOR: Teatrul Ion Creangă; PRIMĂRIA MUNICIPIULUI BUCUREȘTI

PARTENER PRINCIPAL: MUZEUL ȚĂRANULUI ROMÂN

PARTENERI: Cultura; Piața; HUMANITAS

EVENIMENT SUSȚINUT DE: Itsy Bitsy

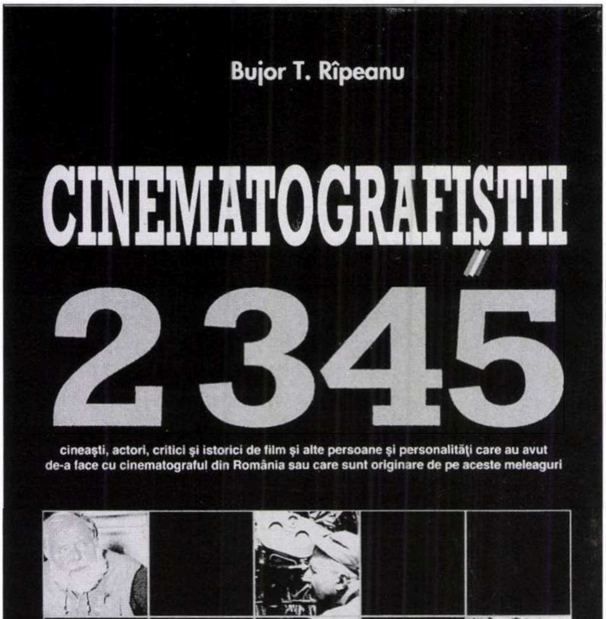
PARTENERI MEDIA: Radio România București fm; rfi; Radio România Cultural; euromedia; OBSERVATOR CULTURAL; CULTURA; Yorick; Camil Petrescu; ZIARUL METROPOLIS; PORT.ro; AGERPRES; bzelu.ro; didactic.ro; GoKID!; Gradinite.com; onlinegallery.ro; suntpărinte.ro; urbankid.ro; TRUSA PARINTI; SAPTESERI

CARTEA DE TEATRU

Ion CAZABAN

Un dicţionar cât o istorie

Critic şi istoric de film, Bujor T. Rîpeanu a fost cunoscut, în timp, şi ca un priceput coordonator al producţiei cinematografice sau ca un foarte riguros cercetător în sectorul de specialitate de la Institutul de Istoria Artei, sau cu prilejul investigaţiilor documentare ce recuperau vechi pelicule pentru depozitul Arhivei Naţionale de film. Critic, istoric, producător de film, documentarist, cercetător – din toate aceste preocupări profesionale, fiecare fiind o experienţă utilă celeilalte, s-a înfiripat o activitate clar focalizată, de lungă durată, şi s-a impus „un proiect de o viaţă“, concretizat cu imensă răbdare şi exigenţă într-o serie de lucrări filmografice şi lexicografice, tipărite de-a lungul anilor. Cea mai recentă lucrare, ***Cinematografiştii 2345***, aparţine proiectului dus mai departe, de Bujor T. Rîpeanu, cu o tenacitate remarcabilă. Masivă, în cele peste 600 de pagini, ea conţine articolele unui dicţionar dedicat celor care au participat la realizarea filmelor noastre (dar nu numai), care au sprijinit-o, au influenţat-o benefic sau dimpotrivă, de la începuturi până în prezent. Într-un efort temeinic organizat, au fost necesare, desigur, o documentare pătrunzătoare dincolo de ceea ce se ştia până acum şi circulă anecdotic, o catalogare pregătitoare, stabilind ceea ce uneşte ori diferenţiază, o cercetare aplicată, umplând goluri şi eliminând „pete albe“... A fost o muncă ştiinţifică, pornită încă din anii '60 ai secolului trecut, susţinută cu sporită competenţă profesională, dobândită metodic, verificată cu exigenţă şi animată (imposibil altfel!) de o stăruitoare pasiune. Această activitate a dus la constituirea unei baze de date care – ni se spune – cuprinde 10.000 de nume ale „cinematografiştilor" implicaţi, într-un mod sau altul, în producţia de filme. Aşa cum se explică autorul, el îşi propune să-i înglobeze pe toţi cei care, în diversitatea lor, au contribuit la finisarea operei cinematografice. De la noi sau de pe alte


Bujor T. Rîpeanu
CINEMATOGRAFIŞTII
2345
cineaşti, actori, critici şi istorici de film şi alte persoane şi personalităţi care au avut de-a face cu cinematograful din România sau care sunt originare de pe aceste meleaguri

meridiane, în diferite ipostaze. Fiind abordată o arie creatoare mult mai vastă şi mai diversă ca altădată – ficţiune, documentar, animaţie, experimental –, dificultăţile cercetării şi evaluării ştiinţifice s-au înmulţit, deşi există şi posibilitatea unor constatări şi aprecieri favorizate tocmai de multitudinea noilor repere.

Cine a parcurs lucrările elaborate de Bujor T. Rîpeanu, singur sau în colaborare (cu Cornel Cristian sau în deosebi cu Cristina Corciovescu), consacrate filmului de ficţiune şi documentar românesc, se aştepta, probabil, la acest volum care să le continue şi să le amplifice. Dacă, în trecut, dicţionarele îi includeau doar pe cei „socotiţi“ cineaşti – în primul rând pe regizorii de film, la care se adăugau actorii şi, eventual, operatorii de imagine –, acum, în dicţionarul lui Rîpeanu, sfera celor îndreptăţiţi să figureze în sumar se lărgeşte considerabil. Nu sunt uitaţi acei „demonstratori“ care, la răscruce de veacuri, au adus cinematograful în faţa unui public uimit de fantasmele mişcătoare ale „lanternei magice“, aşezate în tot felul de locuri, până va primi propria sală de spectacol. O deosebită atenţie se acordă „pionierilor“ filmului românesc, primilor noştri regizori, veniţi din teatru (Grigore Brezeanu, Aristide Demetriade), şi operatorilor (Paul Menu, Frank Danion, Gh. Ionescu-Cioc, Nicolae Barbilian, Constantin Ivanovici, Eftimie Vasilescu) peliculelor realizate de ei – contextul istoric şi orientarea gustului public apărând concludent din mulţimea titlurilor, mai ales de „actualităţi“. Mai târziu, în perioada interbelică, printre „cinematografişti“ – denumire folosită atât de sindicatul de breaslă, înfiinţat în anii '30, cât şi de unii publicişti – îi aflăm, pe lângă regizori importanţi (Horia Igiroşanu, Jean Mihail, Cornel Dumitrescu, Paul Călinescu, Jean Georgescu) sau interpreţi ce atrăgeau publicul (Tony Bulandra, George Vraca, Alexandru Giugaru, Stroe şi Vasilache, printre alţii), şi pe remarcabilii operatori care au contribuit substanţial la calitatea filmelor (ca Tudor Posmantir, Vasile Gociu, Ion Cosma, Ovidiu Gologan). Odată cu schimbarea provocată de introducerea „sonorului“ şi de perfecţionarea profesională (uneori, peste hotare) a celor care lucrau în studiourile noastre, dicţionarul înregistrează şi numele unor scenografi, compozitori şi machiori – cu atât mai numeroşi în a doua jumătate a secolului trecut, într-o evidenţă ce-i reţine şi pe scenarişti, pe monteuri sau pe cei activi în domeniul televiziunii. Pentru fiecare, documentat şi motivat, sunt consemnate date esenţiale, biografice şi filmografice.

De la „demonstratorii“ şi „pionierii“ primelor proiecţii româneşti şi până la tinerii care, astăzi, încep să fie cunoscuţi şi preţuiţi, *Dicţionarul 2345* se deschide unei lumi de creaţie în continuă dezvoltare, cunoscând modificări de o uimitoare diversitate. Este o lume efervescentă, nu o dată oscilantă în direcţiile de manifestare, deloc uşor de definit în dinamica lor pe mai multe planuri, cu ascensiuni şi coborâşuri explicabile istoric, cum se întrevăd chiar şi în câteva rânduri de dicţionar. Din această lume fac parte, deopotrivă, regizori, actori şi operatori ai filmelor artistice şi documentare, în genuri şi cu tematici variate. Cu miile sale de articole, dicţionarul poate compune şi clarifica o istorie a cinematografiei româneşti. S-ar constata, astfel, şi cu ajutorul său, ce a fost şi este, în devenire, drama, comedia, melodrama, filmul social şi politic sau documentarul şi variantele lui, pe seama unor realizatori competenţi. Tot aici, îi aflăm pe creatorii filmelor de animaţie curajos incipiente (Aurel Petrescu, Marin Iorda) sau indiscutabil mult evoluate, concepute superior, premiate în competiţii interne şi internaţionale (Gopo, Bob Călinescu, Ion Truică). Şi tot acum sunt numiţi şi cei atraşi de filmul experimental – de obicei artişti plastici (Geta Brătescu, Mircea Cantor), care au găsit o nouă cale de vizualizare a preocupărilor specifice.

Urmărind integrarea filmului românesc în complexitatea unei evoluţii istorice şi, implicit deci, a unui parcurs cultural, viziunea lexicografică nu-i omite nici pe acei literaţi care, prin scenariile redactate, ca şi prin publicistica de susţinere exigentă, au participat la consolidarea nivelului ideatic al cinematografiei şi au răspuns necesităţilor sale, într-o perioadă sau alta. Nu lipsesc, fireşte, criticii şi istoricii de film, bibliografiile celor care au scris despre şi pentru cinema, într-un trecut animat de speranţe şi subminat de nesiguranţă, ori scriu în prezent, comentând realizările recentelor promoţii de cineaşti.

Deşi n-am verificat, probabil că cele mai numeroase articole sunt consacrate actorilor (inclusiv celor originari din România) prezenţi pe genericul unor producţii străine. Interesant de urmărit şi caracterizat, interpretarea lor s-ar situa între o teatralitate dobândită prin formaţie şi experienţă scenică, şi o autenticitate pretinsă frecvent personajelor pe ecran. La începuturile cinematografului nostru (ca şi în alte ţări), teatralitatea predomina în filmul artistic, în primul rând datorită actorilor, iar publicul venea să-i vadă, la cinema, după ce îi aplaudase pe scenă (câteva nume: Marioara Voiculescu, Constantin Radovici, Aristide Demetriade). Totodată, se distinge o tipologie la îndemâna fiecăruia (ducând la o foarte atractivă precizare în modul de reprezentare al unui tip de roluri). Mai târziu, într-o altă perioadă, când se caută delimitarea interpretărilor şi varietatea posibilităţilor de joc – pentru care, în anii '50, chiar se înfiinţează Studioul Actorului de Film –, totuşi, jocul teatral continuă să aibă prioritate, fie şi în surdină. Deosebirea între interpreţii „teatrali" şi cei „filmici" determină evident stilul unei producţii sau alta, ecoul său emoţional. În consecinţă, dicţionarul formulează atent ceea ce „transferă" actorul de la scenă la ecran. Actorul este, deseori, recunoscut şi preţuit pentru calităţile dovedite în ambele ipostaze: „prestanţă, patos şi monumentalitate dramatică" (George Calboreanu). Tot astfel, la un alt interpret, se constată „o anume teatralitate" în al său „discurs apăsat" (Gheorghe Cozorici) ori în „patetismul" subliniat al personajului (Constantin Codrescu). O teatralitate care nu împiedică relevarea complexităţii rolului, „resursele de tragediană" (ale Leopoldinei Bălănuţă) dezvăluind „bogăţia lăuntrică a unor personaje pe care le întruchipează cu aparentă ingenuitate". Adecvat filmului, se arată, în roluri de mare diversitate, „stilul liber şi inteligent" (remarcabil în jocul lui Radu Beligan).

Mulţi actori se dovedesc la fel de expresivi în film, ca şi în teatru. Unii au o „personalitate flamboaiantă", căutată de public, oriunde s-ar afla (ca Toma Caragiu). Nu generaţia şi formaţia lor sunt hotărâtoare, dacă vor reuşi să impresioneze prin „intensitatea trăirii" (Ştefan Ciubotăraşu). Sunt interpreţi care devin populari prin tipurile realizate de obicei: cu „vervă tinerească" (Iurie Darie), asociaţi fiind cu personajul „volubil, descurcăreţ, simpatic" (Sebastian Papaiani), intrând în memoria publicului datorită „portretelor în acvaforte", de un relief deosebit (Gheorghe Dinică). Un apelativ definitoriu poate lămuri perfect imaginea stabilă a fiecăruia: „Făt-Frumos al ecranului românesc" (Florin Piersic), „un Bronson de pe meleagurile noastre" (Colea Răutu). Sesizăm diferenţele, din articole concentrate, relevându-i pe cei apreciaţi continuu la cotă înaltă, pentru rolurile felurite pe care le „elaborează minuţios", obţinând cu aparentă dezinvoltură „creaţii de excepţie" (Victor Rebengiuc). Alţii au rămas de neuitat pentru „verva satirică" (Ştefan Mihăilescu-Brăila) sau pentru „triada: vitalitate, carismă, echilibru interior" (Amza Pellea). Se remarcă, argumentat, tensiunea comunicată de „jocul cerebral" (Irina Petrescu), dar şi, din altă perspectivă, „unicitatea în lumea filmului autohton" (Clody Bertola). Jocul actoricesc mai este preţuit pentru „eleganţă şi umor fin" (Ştefan Tapalagă), ca şi pentru vitalitate şi vervă cuceritoare (Stela Popescu). Interpretul impune caractere distincte – recognoscibile, totuşi, stilistic –, care „îmbină forţa morală şi cea fizică" (Ilarion Ciobanu); caractere compuse în datele esenţiale, dincolo de detaliul fizionomic şi temperamental (Emanoil Petruţ, Dorel Vişan, Ion Caramitru, Mitică Popescu – şi nu numai ei...). Este sesizată, frecvent, nota specifică păstrată de actor în numeroase roluri: „gândirea analitică" adecvată „personajelor care disimulează" (Octavian Cotescu), autoironia sau acel „constant simţ poetic" (Virgil Ogăşanu), „reflexivitate, carismă" (Ştefan Iordache).

Nu a fost simplă redactarea acestor articole, desprinzând succint originalitatea interpretărilor din filmele noastre...

Tinerii actori din ultimele decenii (Mimi Brănescu, Dragoş Bucur, Vlad Ivanov, Alexandru Papadopol, Şerban Pavlu, Andi Vasluianu), alături de cei mai vârstnici (Mircea Diaconu, Răzvan Vasilescu, Florin Zamfirescu) sunt adepţii unui joc de expresivă autenticitate.

Spaţiul nu-mi permite să sintetizez asemănător cele consemnate în articolele, obiectiv concepute, dedicate regizorilor: celor proveniţi din teatru, realizând filme de ficţiune la începutul secolului trecut, în continuare, regiei interbelice; apoi, celor care au trăit confruntaţi cu constrângerile regimului totalitar şi, după schimbarea din ultimii ani, numeroşilor tineri care au făcut cunoscută, în lume, noua vitalitate a cinematografiei româneşti. Veritabile „medalioane" sunt concentrate asupra unor figuri de seamă, active de-a lungul timpului (de la „pionierul" Grigore Brezeanu la Liviu Ciulei, Victor Iliu sau Lucian Pintilie, până la cei afirmaţi recent), cu memorabile reuşite şi iniţiative, însemnând vocaţie, talent, ţinută morală, deschidere culturală. Prin personalităţile puse în pagină, dicţionarul relevă o stare de fapt a regiei şi, în ansamblu, a filmelor produse la noi,

Foarte atent cercetată apare perioada când, sub presiunea directivelor ideologice, se înmulţesc cazurile de supunere a creatorilor la „toaleta" scenariilor şi la amputarea secvenţelor filmate. „Viaţa bate filmul" şi prin condiţiile de lucru, obligând la concesii, la soluţii de compromis (uneori, de ambele părţi: creator şi producător). În acele condiţii de viaţă şi activitate, proliferează carierismul şi oportunismul – care au nume, în dicţionar. Pe când, la alte nume, citim despre urmăriri, interdicţii, arestări, condamnări. În această conjunctură social-politică, există, totuşi, inteligenţa şi energia de a căuta şi de a găsi calea pentru a rezista şi a face filmul dorit. Deşi, nu o dată, el va fi cenzurat, persecutat, scos din circuitul public, desconsiderat de critica oportunistă... Filmele importante, realizate împotriva poziţiei oficiale, rămân în istoria cinematografiei şi sunt menţionate ca atare în dicţionar. Expresie nonconformistă, neconvenţională, a gândirii regizorale, ele sunt, desigur, împrejmuite de altele, corespunzătoare comenzii politice sau, cu abilă măsură, gustului obişnuit pentru divertisment. Într-o nouă viziune, care îşi propune să aducă la lumină determinarea istorică a producţiei de filme, dicţionarul nu-i omite nici pe oamenii politici care au acţionat ca factori de decizie sau de cenzură, având un cuvânt hotărâtor pentru evoluţia cinematografiei la un moment dat.

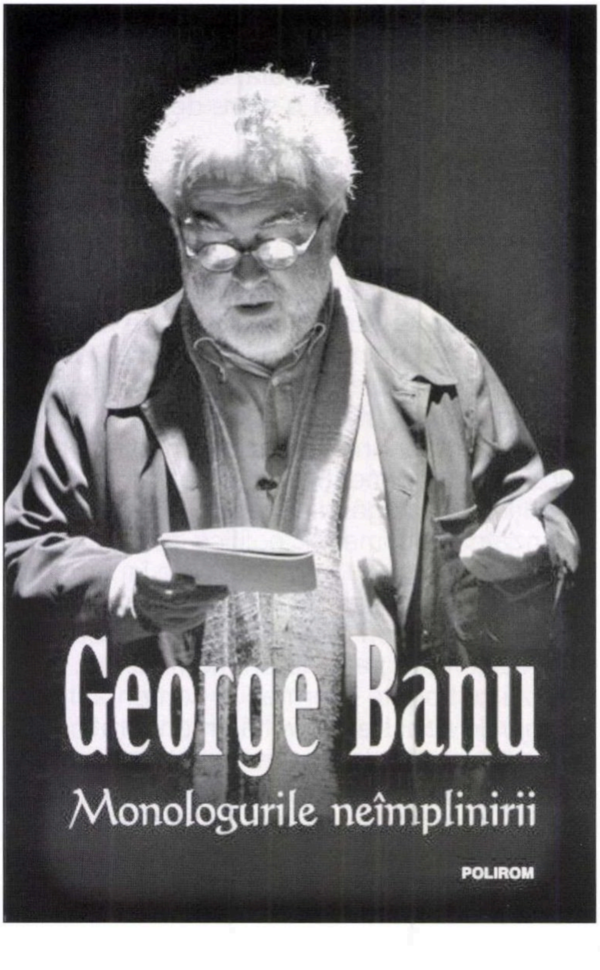
Cinematografiştii 2345 ni se adresează cu bogate informaţii şi comentarii concis expuse, de la care s-ar putea iniţia propriile noastre dezvoltări monografice (fie şi teatrale!). Articolele de dicţionar conţin un punct de vedere actual, conexat – când e cazul – la cel „de atunci" şi cu posibilităţi declarate de a reveni, revedea, corecta, completa cele spuse până acum. Ele alcătuiesc o carte cu 2345 de personaje de diferite importanţe şi proporţii valorice, unele scoase pe merit din conul de umbră, altele evocatoare pentru o perioadă a cinematografiei noastre care, văzută ca fenomen cultural, este mai mult decât o producţie de filme.

Mircea MORARIU

Lecţii de luciditate

În necesara etapă de documentare în vederea scrierii cărţilor cu şi despre Mariana Mihuţ ori cu şi despre Ion Caramitru mi-a fost dat să găsesc câteva dintre cronicile de teatru scrise de foarte tânărul George Banu.

Îmi mărturisesc acum surprinderea avută la întâlnirea cu ele. Fără îndoială că erau scrierile unui profesionist. E în afara oricărui dubiu că tânărul de atunci, de la sfârşitul anilor ’60 şi începutul anilor ’70, anii „libertăţii condiţionate“ şi, cum s-a văzut ceva mai târziu, înşelătoare (motiv pentru care mi se pare azi excesiv lăudată şi supraevaluată, oferită românilor de un regim ostil ideii însăşi de libertate – de unde, cred, şi promovarea lăbărţată a conceptului distorsionat de „necesitate înţeleasă“), mergea la teatru pentru că îi plăcea să o facă. Abia apoi intrau în discuţie şi îşi reclamau drepturile obligaţiile de critic teatral, cu îndatoriri asumate faţă de o anumită publicaţie.



Tocmai această alăturare dintre drept şi obligaţie a fost cea care m-a şocat prin ineditul său retroactiv. Un inedit ce mi s-a părut, iniţial, nefiresc. Oricum, „altfel“ prin comparaţie cu scrisul „francezului“ George Banu, deja destul de bine cunoscut mie. Un „francez“ care, aşa după cum mărturisea el însuşi în cartea *Parisul personal,* s-a simţit necondiţionat *acasă*, atât în oraşul de pe Sena, cât şi în Bucureştiul ce părea definitiv pierdut în 1973, dar regăsit (fără dramatice probleme de adaptare) îndată după 1989.

Era însă vorba despre un nefiresc şi altfel cât se poate de *conform* regulilor scrisului despre teatru, reguli ce s-au schimbat tare puţin, exasperant de puţin, în spaţiul cultural şi publicistic românesc de azi. Un „conform“ care, analizat cu mai multă atenţie, se arată oricum departe şi în contradicţie vădită cu conformismul vremii. Un „conform“ cu care parcă-parcă mă mai întâlnisem în scrisul lui George Banu, atunci când am citit *Reformele teatrului* *în secolul reînnoirii*, carte apărută la editura Nemira în anul 2011 şi care însemna recuperarea neaşteptată a tezei de doctorat susţinută în Bucureştiul începutului aceloraşi ani '70. Care *conform* ţinea de specificul unui doctorat trecut *con brio.*

Ajuns în Franţa şi alegând să rămână acolo, fără a face nicio clipă uitate, cu atât mai puţin ascunse, rădăcinile lui româneşti, George Banu a optat pentru un *entredeux.*

Despre resorturile intime ale acestui *entre-deux* mi se pare că dă admirabil seama cartea ***Monologurile neîmplinirii***, apărută în colecţia *Egografii* a Editurii Polirom. Cartea înseamnă o scrutare a propriei fiinţe, din perspectiva unor „eşecuri" biografice, care nu au dobândit proporţiile unor tragedii iremediabile, fiindcă George Banu a avut ştiinţa de a găsi exact atunci când trebuia soluţia reconcilierii cu sine. O reconciliere a cărei şansă de reuşită a fost reprezentată de capacitatea celui ce se mărturiseşte acum, în paginile *Monologurilor neîmplinirii*, de a înlocui un *făcut,* a cărui ducere la bun sfârşit s-ar fi dovedit imposibilă, cu un alt *făcut*, dătător de satisfacţii. Dar care *făcut* nu înseamnă niciun moment că ar fi avut puterea de a fi închis pe deplin răni ori de a fi temperat nostalgii.

George Banu a învăţat principiile acestei pedagogii a substituirii încă din anii studenţiei. O studenţie începută la Secţia de actorie şi încheiată la aceea de Teatrologie a I.A.T.C.-ului bucureştean. În trecerea şi în pedagogia aferentă acesteia, George Banu a avut atunci un mentor şi un însoţitor, al cărui nume e Radu Penciulescu. Acelaşi Penciulescu ce a reorientat dinspre actorie înspre regie şi destinul lui Andrei Şerban. Penciulescu a înţeles primul şi a izbutit să îl facă şi pe autorul *Monologurilor neîmplinirii* să înţeleagă că „adevărata mea chemare era *să văd teatru*, şi nu *să fac teatru,* să trec rampa şi să cobor în sală, să scriu despre teatru şi nu să-l practic, să fiu mereu aproape de scenă fără a o bătători, să asociez iubirea şi neiubirea de teatru".

Încercând să îşi explice mai întâi sieşi, dar şi nouă, *de ce nu a devenit actor* („aveam dorinţa de a deveni actor, dar nu şi firea actorului"), George Banu ne împărtăşeşte şi micile trucuri ce îl fac şi azi să treacă peste această „neîmplinire". Trucuri legate – cum altfel? – tot de teatru, ele însemnând măşti şi marionete colecţionate de oriunde şi risipite în oriundele casei în care s-a împlinit destinul lui de om de teatru, desăvârşit în munca de birou. De om care, programatic, *scrie frumos* despre teatru, evitând astfel riscul căderii în condiţia de funcţionar teatral.

Într-un eseu pe care eu însumi l-am consacrat scrisului frumos despre teatru, publicat în nr. 3/2014 al revistei *Cronica veche* şi în care îmi argumentam demonstraţia îndeosebi cu cărţile lui George Banu, porneam de la câteva consideraţii ale Anei Blandiana din *Fals tratat de manipulare* (Editura Humanitas, Bucureşti, 2013). „Acum sunt convinsă" – nota preţuita poetă – „că singura deosebire dintre scriitori şi critici este aceea că primii se exprimă folosind ca materie primă confruntarea cu viaţa, în timp ce ceilalţi, criticii, se exprimă folosind ca materie primă confruntarea cu literatura."

Teatrul – ne reaminteşte George Banu – nu îngăduie nimănui accesul direct la real. Aici rezidă ceea ce teatrologul socoteşte a fi „infirmitatea lui cronică". Odată dibuită, ea i-a permis teatrologului *entre-deux*-ul dintre iubirea şi neiubirea de teatru, despre care a scris o carte, apărută în 2013, tot la Polirom. Un *entre-deux* la care George Banu a făcut apel şi atunci când şi-a organizat „confruntarea" (ca să reiau cuvântul Blandianei) cu teatrul. Înţelegând că nu poate fi scriitor deplin, că poate ar fi în stare să dea miniaturi dar nicidecum construcţii epice şi nici dramatice ample, teatrologul a devenit ceea ce el însuşi numeşte „spectatorul literar"

În această devenire, în transferul dinspre literatură înspre critică, în desăvârşirea „scrisului frumos“ ca încercare de „salvare a veleităţilor literare” mi se pare a se afla nu doar răspunsul la întrebarea *de ce nu am devenit scriitor*, ci şi soluţia la dezorientarea pe care am resimţit-o la întâlnirea cu „primul George Banu“, dezorientare mărturisită la începutul acestor însemnări.

Recurgând la transfer, slujindu-se de el atunci când a scris ca nimeni altul despre actorii, despre regizorii, despre scenografii unici, George Banu şi-a pregătit statutul de *critic unic*. De critic ale cărui scrieri le parcurgi cu emoţia şi încântarea resimţite doar atunci când citeşti literatură. O emoţie şi o încântare ce nu pot fi însă defel reprimate, cu toate că ştii foarte bine că ceea ce citeşti nu e nicidecum ficţiune. Emoţie şi încântare ce iau forma unei exaltări bine temperate şi care îţi dau ţie, cititor, iluzia că, graţie impactului cu pagina tipărită, ai devenit instantaneu mai deştept.

Exaltarea nu presupune nicidecum, atunci când e vorba de George Banu şi de scrisul lui, abandonul lucidităţii. Ea, luciditatea – însemnând altceva decât hipercriticismul –, a fost, cred, permanenta poliţă de asigurare, necontenita garanţie a succesului acelui repetat, continuat, definitivat *entre-deux*. Şi, pentru că vorbeam despre luciditate, cred că suprema lecţie în domeniu a primit-o profesorul care sunt citind a treia secvenţă a *Monologurilor neîmplinirii*, secvenţă intitulată *De ce nu am devenit profesor?* Un manual informal al depăşirii stereotipurilor din domeniu.

Monologurile neîmplinirii e o carte al cărei spirit şi a cărei esenţă sunt cel mai bine rezumate – cum altfel? – de George Banu însuşi. O carte a „eşecurilor reciclate“, care, odată împărtăşite, îi îngăduie teatrologului să le devină „paznic“.

George BANU – Monologurile neîmplinirii. **Editura Polirom, Iaşi, 2014.**

Teatrul – altceva decât o lectură publică

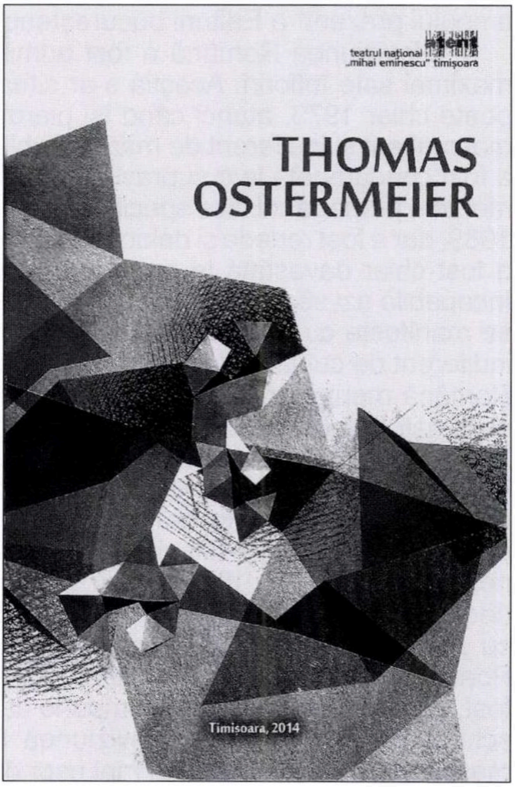
Cu ocazia ediţiei din anul 2011 a Festivalului Internaţional „Shakespeare” am avut extraordinara şansă de a vedea *Hamlet,* în viziunea unuia dintre cei mai proeminenţi regizori contemporani: Thomas Ostermaier. În cronica scrisă atunci, publicată, cred, în revista *Familia* şi antologată în cartea *Spectator cu bilet de favoare – 2011. Un an teatral aşa cum l-am văzut* (Editura Universităţii din Oradea, Oradea, 2012), am avut cuvinte de apreciere la adresa dramaturgiei spectacolului (Marius von Mayenburg), a impresionantei scenografii, fundamentată pe o scenotehnică de ultimă oră (Jan Pappelbaum), şi, desigur, a regiei impecabile. Dar ceea ce m-a impresionat în primul rând a fost jocul actoricesc. Şase – doar şase – actori figurau în distribuţia montării de la Teatrul „Schaubühne”, iar dintre aceştia, cinci interpretau câte două roluri. Asocierile acestor roluri – binomurile constituite – erau riguros dictate de ideea spectacolului, de poetica şi stilistica acestuia. Totul era atent cumpănit, plin de sensuri. Ansamblul devoala complementarităţi între personaje. Doar Lars Eidinger, excelentul interpret al lui *Hamlet*, juca un singur rol, tocmai pentru că el, Hamlet, era excepţia.

Acum, graţie Teatrului Naţional „Mihai Eminescu” din Timişoara, ce rămâne consecvent bunului şi destul de vechiului său obicei de a edita cărţi, m-am bucurat să găsesc în ***Thomas Ostermeier*** nu doar un regizor profund reflexiv, cu o concepţie despre teatru fermă, coerentă şi temeinic elaborată, ci şi un convins partizan al teatrului cu actori. Cu actori, nu cu marionete mişcate de capriciile regizorului autocrat. „Pentru mine” – declară Ostermeier, în interviul ce constituie substanţa cărţii datorată lui Sylvie Chalaie, apărută iniţial în 2006 la Editura Actes Sud – „regia nu înseamnă doar probleme legate de scenă şi de conceperea decorului; în schimb, cred în forţa şi în misterul actorului.” Pentru Ostermeier, actorul este departe de a fi doar un simplu material ce se cere „frământat” sau „modelat”. El este un om, o persoană, cu care directorul de scenă trebuie să se străduiască să intre în comunicare, în empatie. Responsabil de dezvoltarea actorului, regizorul e învestit, între altele, cu misiunea de a inventa „o libertate pe scenă, pentru ca actorul să nu se simtă angoasat, să nu se teamă”. Actorul trebuie ajutat şi stimulat de regizor, spre a găsi ceea ce Ostermeier numeşte „libertatea absolută”, care, în opinia lui, se identifică cu „libertatea jocului”.

Dimensiunea ludică are pentru Ostermeier întâietatea, şi aceasta deoarece „teatrul nu trebuie să fie un spaţiu al suferinţei, ci un spaţiu al vieţii şi al bucuriei; bucuria jocului viu, a jocului accelerat, ritmic, exploziv, cu un montaj de atracţii, cu ceva mai viu decât viaţa”.

Întrebările extrem de pertinente şi de incitante ale lui Sylvie Chalaye – evident, perfect familiarizată cu poetica regizorală a lui Ostermeier –, dar mai cu seamă răspunsurile limpezi, ferme, centrate pe idee ale intervievatului, ne ajută ca la sfârşitul lecturii broşurii (traducerea în limba română a acesteia e datorată Codruţei Popov) să putem lesne rezuma câteva principii călăuzitoare.

Astfel, lui Ostermeier îi sunt străine orice fel de limitări temporale ori de subgen în alegerea textelor pe care lucrează. Trece cu uşurinţă de la Shakespeare la Büchner, Ibsen sau Brecht, fără a neglija literatura dramatică de ultimă oră. Crede în „modernitatea clasicilor” – o modernitate stimulată să se reveleze, graţie unor traduceri de ultimă oră, perfect adaptate spiritului contemporaneităţii, dar şi printr-o dramaturgie specifică, în sensul german al conceptului, în stabilirea căreia un rol de seamă îi revine deja menţionatului Marius von Meyenburg. Crede în actori, fiindcă îşi doreşte un spectacol bazat pe personaje şi pe poveste. De unde distanţa categorică luată de Thomas Ostermeier faţă de conceptul socotit de el depăşit al „teatrului postdramatic”, teoretizat de Hans Ties Lehmann. Ostermeier nu neagă în totalitate metoda stanislavskiană, pe care e evident că o cunoaşte în profunzime, însă preferă biomecanica meyerholdiană, filtrată prin contribuţiile aduse la precizarea şi dezvoltarea acesteia de Serghei Eisenstein. E preocupat de corpuri şi de dinamica acestora în scenă – de unde marele interes acordat spaţiului. Ostermeier nu se doreşte un regizor-artizan, ci un



experimentator. Asta înseamnă că regia este nu doar o formă de exprimare sau de auto-exprimare, ci una de cercetare. Autoexprimarea însăşi derivă din cercetare. Preţuind povestea, e cum nu se poate mai clar că Ostermeier respectă textul dramatic, lucru destul de rar printre regizorii generaţiei lui (Ostermeier e născut în 1968 şi a debutat în 1996), cu amendamentul categoric că „ţelul meu nu este să fac literatură auzită" şi nici lecturi publice. Teatrul, artă sincretică fiind, se adresează tuturor simţurilor, contează pe spectator, pe menţinerea acestuia în permanentă tensiune şi pe excluderea plictiselii.

XXX – Thomas Ostermeier. **Introducere şi convorbiri de Sylvie Chalaye. Traducerea: Codruţa Popov. Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara. Colecţia *atent*, Timişoara, 2014.**

Televiziunea Română şi istoriile sale

Alexandru Matei şi-a utilizat competenţele de filolog, dublate de acelea de posesor al unui titlu de master în cercetarea imaginarului, dar şi de cele de istoric, toate completate cu lecturi dintre cele mai serioase din alte – felurite – domenii (îndeosebi sociologie şi psihologie), pentru a scrie o carte înainte de orice extrem de utilă. Se numeşte ***O tribună captivantă***, are subtitlul *Televiziune, ideologie, societate în România socialistă – 1965-1983*) şi a apărut în 2013, în colecţia „Istoria timpului prezent" a Editurii bucureştene Curtea veche.

Televiziunea Română a fost admirată, iubită, adorată, mai cu seamă în anii maximei sale înfloriri. Aceştia s-ar situa în intervalul de timp dintre 1968 şi 1972, poate chiar 1973, atunci când îşi pierde autonomia instituţională. A fost privită tot mai mefient şi indiferent de marele public telespectator până prin 1983, atunci când a fost condamnată la o supravieţuire simbolică, determinată exclusiv de comandamentele propagandistice specifice epocii. A fost regăsită cu entuziasm în decembrie 1989, dar a fost repede şi deloc fără motiv contestată, uneori chiar violent. Câteodată a fost chiar devastată la propriu, în condiţii ce încă îşi mai aşteaptă clarificarea. Incapabilă azi să redobândească încrederea ori simpatia telespectatorilor, dar şi să se manifeste cu o voce proprie – incapabilă sau doar nelăsată de un politic care, indiferent de culoarea lui, nu vrea cu niciun preţ să o lase din mână –, Televiziunea Română merita, orice s-ar spune, o cercetare de minuţia şi probitatea ştiinţifică a celei datorate lui Alexandru Matei.

Cartea umple un gol. Nu o face oricum. Nu este o istorie oarecare. Nu este o istorie de tip factologic. Nu înregistrează indiferent, temeinic, gospodăreşte, dar rece, etape, evenimente, emisiuni, nume de realizatori ş.a.m.d. *O tribună captivantă* e o carte în care istoria Televiziunii Române e privită ca parte a comunismului românesc. Deși creată în 1955 (prima emisiune 31 decembrie, Revelion 1956 – *N.red.*), deci la puţină vreme după moartea lui Stalin, nu s-ar putea spune că a fost privită cu prea mult interes de decidenţii politici din epoca Gheorghe Gheorghiu-Dej. Poate că despre un anume interes se poate vorbi din 1962 încoace, dar acesta a fost, oricum, departe de a se impune ca unul constant şi de prim rang. Lucrurile se schimbă în 1965, când Televiziunea Română devine un mijloc audiovizual de masă. Când televizorul e tot mai uşor de găsit în casele românilor. De aici, din acel moment, începe adevărata istorie a TVR. O istorie care e, în realitate, istoria raporturilor dintre însuşirile sau aspiraţiile sale de **instituţie publică**, tot mai atenuate în favoarea condiţiei de **instituţie politică**.

Parte a istoriei comunismului românesc, istoria Televiziunii Române e, pe cale de consecinţă, parte a istoriei regimului lui Nicolae Ceauşescu. Nu se suprapune riguros cu aceasta, dar o însoţeşte, chiar dacă uneori cu un oarecare retard. Un retard adesea condamnat de secretarul general al PCR, care, frecvent, prin intervenţii directe, la vedere şi fără menajamente, îi impune „recuperări".

Foarte adesea, studiile asupra unor fenomene de „suprastructură" cad victimă unor simplificări dintre cele mai pernicioase. Simplificări îndatorate momentului 1971. Fără doar şi poate, celebrele *Teze din iulie 1971*, reiterate în noiembrie acelaşi an (atunci, de fapt, oamenii de cultură români au înţeles că Ceauşescu nu glumeşte şi că noaptea ideologică se lasă peste ţară şi le va ameninţa creaţia), au avut semnificaţia lor. Numai că ele nu au venit din senin şi nici nu şi-au făcut imediat efectul devastator. Ceva s-a schimbat în România încă din 1968 – adică încă din anul de maximă glorie al lui Nicolae Ceauşescu –, iar acel ceva se va preciza şi amplifica până prin 1973. Acelaşi ceva va exploda şi se va cuantifica în supremaţia politicului, ideologicului şi a cultului personalităţii, tot mai hidos pronunţat după aceea.

E premisa de la care pleacă cercetarea lui Alexandru Matei. E ipoteza ce îl justifică în demersul lui de a împărţi istoria TVR de până în 1989 – o istorie scrisă din perspectivă antropologică şi politică – în trei etape. Prima etapă e aceea a unei autonomii instituţionale ce se manifestă astfel, cu toate specificităţile de relativizare intrinseci comunismului. Se consumă între anii 1965 şi 1973, anii „ştiinţei, teatrului, *Reflectorului*", dar şi ai „sportului şi music-hall-ului". Urmează intervalul 1973–1983, anii „utopiei" şi „trăirii ideologice". În fine, după 1983 încolo, atunci când intervin ciuntirile de ore de emisie, când – fără preaviz, de azi pe mâine – programele se tot reduc (până la celebrele două ore; în 1989, TVR avea totuşi, în medie, trei ore de program, cu un plus sâmbăta şi duminica), explicaţia fiind necesarele economii de energie, TVR e doar instrument de propagandă.

Cartea lui Alexandru Matei detaliază felul, metodele, mutaţiile stilistice şi de concepţie din intimitatea unor genuri publicistice, evoluţii ce certifică supremaţia, victoria propagandei. Pentru reuşita demersului său, Alexandru Matei a scotocit şi cercetat mai tot ceea ce putea fi scotocit şi cercetat. Neprietenoasa şi incompleta arhivă de emisiuni, la care nu se ajunge tocmai uşor; şi, chiar dacă se ajunge, lucrul e permis doar contra cost, printre altele şi din cauze tehnice ce ţin de sistemul de stocare şi înregistrare a emisiunilor. A citit cronicile TV, atâta vreme cât ele au existat, dispariţia lor treptată aflându-şi explicaţia în chiar schimbarea brutală a „misiunii" TVR din perspectiva conducerii de partid, a lui Nicolae Ceauşescu personal. A vorbit cu teleaştii de odinioară. Le-a citit „lucrările de perfecţionare" de la Academia de partid „Ştefan Gheorghiu", din momentul în care au fost obligaţi să întocmească astfel de „opere". A vrut să afle de ce a apărut (în 1968) şi de ce a dispărut (în 1971) *Cerbul de Aur*. De ce a apărut, a înflorit, iar apoi s-a rărit *Reflectorul* şi ce mutaţii de concepţie a suferit el. Dar şi ce s-a întâmplat cu anchetele TV. Cum şi pe ce criterii s-au stabilit subiectele şi cum au fost identificaţi „vinovaţii" pentru relele reale ori dezvăluite cu „voie de la poliţie" şi în funcţie de campanii comandate.

Televiziunea Română din perioada comunistă a fost, dincolo de cenuşiul din ultimii ani ai existenţei ei, „o tribună captivantă". Captivantă e şi cartea ce îi scrie istoria.

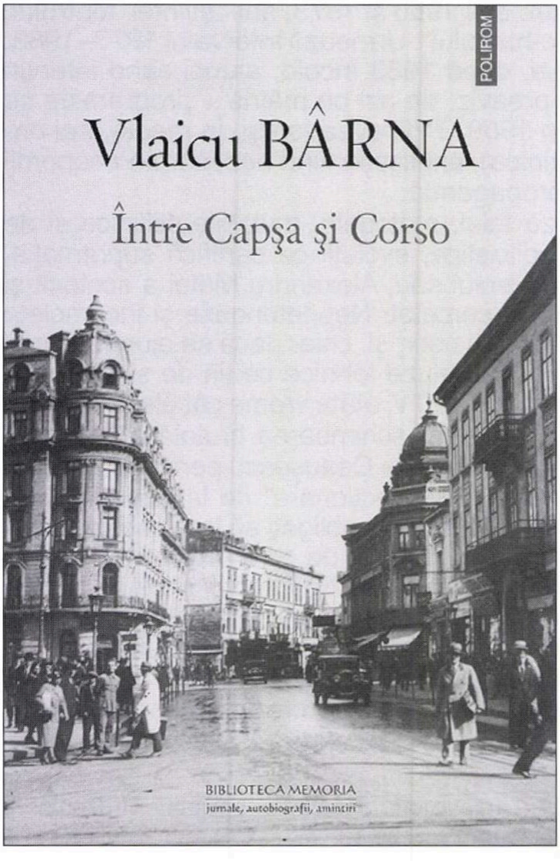
Alexandru Matei – O tribună captivantă – Televiziune, ideologie, societate în România socialistă (1965–1983). **Editura Curtea veche, Bucureşti, 2013**

Locuri ale memoriei

Numele lui Vlaicu Bârna îmi este cunoscut demult, din copilăria petrecută în socialismul ce redescoperea, după 1964, patriotismul – pe care mai apoi, în anii naţional-comunismului ceauşist, avea să îl tranzacţioneze şi instrumentalizeze în cel mai josnic chip cu putinţă. Pe Vlaicu Bârna îl asociez chiar şi acum, la maturitate, cu numele compozitorului Mircea Neagu. Şi aceasta, fiindcă scriitorul minor, care s-a exersat mai cu seamă în poezie, dar şi în registrul epic mai larg (*Romanul Ecaterinei Varga*), era textierul unui cântec patriotic decent (nu îmi amintesc acum care anume), din repertoriul corului şcolii de provincie unde mi-am făcut studiile gimnaziale.

Îl descopăr acum, poate cu o de neiertat întârziere, pe Vlaicu Bârna (1913-1999) în ipostază de memorialist. Cu întârziere, fiindcă ***Între Capşa şi Corso***, recent tipărit în colecţia *Jurnale, autobiografii, amintiri* a Editurii Polirom (2014), prin grija istoricului literar Nicolae Bârna, se află deja la a treia ediţie. Prima a apărut în 1998, în timpul vieţii autorului, cu o minuţioasă şi tentantă prefaţă scrisă de binecunoscutul şi rigurosul Zigu Ornea. Cea de-a doua, în 2005. Cea de acum adaugă textului iniţial o *Addenda*, ce conţine numeroase fragmente dintr-o altă scriere, de factură înrudită cu corpusul de bază al volumului, scriere intitulată *Figuri din Parnasul interbelic.*

Cele aproape 450 de pagini ale cărţii reprezintă o cronică palpitantă, filtrată prin subiectivitatea memoriei, a vieţii culturale preponderent bucureştene (găsim şi un capitol despre *Craiova interbelică*, un altul *Despre Clujul anilor '20*, încă unul intitulat *Sighişoara, mon amour!*), îndeosebi din perioada interbelică. Cu utile, relevante şi, câteodată, cutremurătoare prelungiri şi în anii imediat următori. Aşa se face că în cartea lui Vlaicu Bârna aflăm ori găsim reconfirmări despre ceea ce s-a întâmplat cu multe dintre figurile centrale ale literaturii, artelor plastice, teatrului, muzicii şi jurnalismului românesc, îndeosebi în primul deceniu – cel mai dur – al dictaturii comuniste. Despre umilinţele la care au fost supuşi o seamă de artişti (Ion Vinea, Cezar Petrescu, Vasile Voiculescu, Vladimir Streinu, Ion Marin Sadoveanu, Alexandru Rosetti, Theodor Pallady, Alexandru Philippide), unii supravieţuind din vânzarea de obiecte personale, alţii din stilizarea câte unei traduceri semnate de te miri cine – traducere venită prin bunăvoinţa unui amic de odinioară, ori chiar a partidului. Despre miracolele sau micile aranjamente prin care s-au salvat fie de la închisoare, fie de la confiscări de



avere şi totală punere la index (Ion Barbu şi colecţionarul Zambaccian). Despre marile compromisuri ce le-au asigurat un trai fără griji, decontat falimentar prin eşecuri literare de proporţii (precum *Mitrea Cocor* al lui Mihail Sadoveanu). Despre felul în care au crezut că păcălesc noul regim, care i-a păcălit mai abitir, scoţându-i de la Universitate, dar permiţându-le totuşi, cu avataruri, să îşi publice romanele (e vorba despre G. Călinescu, Vlaicu Bârna fiind, pare-se, primul lector al *Bietului Ioanide*). Despre mici compromisuri şi laşităţi (Tudor Vianu), justificate de contexte neprielnice, regretate mai apoi, după 1964. Despre fanfaronade agresive (Victor Eftimiu), oportunisme aşijderea, generos remunerate de comuniştii ce ştiau, orice s-ar spune, să îşi răsplătească tovarăşii de drum. Despre oportunisme socotite a fi „controversate“ şi pactizări „folositoare“ (Zaharia Stancu). Despre convingeri comuniste parţial şi doar pentru moment împlinite (Scarlat Callimachi, victimă, în perioada ilegalităţii PCR, a unui denunţ referitor la activitatea lui de agitator comunist, denunţ semnat, se pare, de Ionel Perlea). Despre travestiuri repetate (semnalez un portret nemilos al Veturiei Goga – cf. *Recviem pentru Văduva Naţiunii*). Ş.a.m.d. Ş.a.m.d.

Dar nu ceea ce s-a întâmplat cu spuma vieţii culturale româneşti după Al Doilea Război Mondial reprezintă centrul de interes al volumului *Între Capşa şi Corso.* Cartea interesează mai cu seamă prin felul în care reconstituie, fără a o idealiza, perioada interbelică. Lumea literară, a presei, a artelor plastice, poate nu suficient şi pe cea a teatrului, dintre 1932 şi 1944. O lume vioaie, efervescentă, inventivă, mereu generatoare de substanţă creativă şi care nu şi-a pierdut mai nimic din aceste însuşiri, nici măcar în anii celui de-Al Doilea Război Mondial. O lume ale cărei figuri dominante şi recunoscute ca atare au fost Nicolae Iorga, E. Lovinescu, G. Călinescu, Camil Petrescu (cu toate contradicţiile sale, cu temperamentul său polemic, cu voinţa lui nedezminţită de a muri „pe ideile mele“), Ion Barbu. O lume ce şi-a dobândit proeminenţa şi prin Anton Holban, Pamfil Şeicaru, Ionel Teodoreanu. Şi alţii, şi alţii. Unii, scriitori cu har; alţii, doar victime ale iluziei că ar avea ceva de spus în literatură sau, dacă nu, măcar în presă.

Ne întâlnim, graţie lecturii, cu o lume supusă înnoirii, proces întru formularea căruia un rol important le-a revenit tinerilor din jurul *Criterionului* şi lui Petre Comarnescu. Om de idei căruia Vlaicu Bârna îi consacră o substanţială evocare. Evocare ce poate să îi mire pe cei ce nu cunosc amploarea rolului jucat în coagularea respectivei generaţii de cel despre care, în cel mai bun caz, ştiu că a fost un foarte bun critic de artă, poate şi un bun traducător din literatura americană (mai cu seamă literatura dramatică). Petru Comarnescu înseamnă – cum bine spunea Dan C. Mihăilescu, în comentariul consacrat celor trei volume ale *Paginilor de jurnal* ale acestuia, apărute şi ele, în 2003, la o editură pe nume Noul Orfeu, despre care azi nu cred că mai ştie cineva ceva – „un exemplu tipic pentru ce va să zică sacrificarea pionilor în favoarea turnurilor... şi a nebunilor“ (cf. *Literatura română în post-ceauşism. I. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*). Oricum, pentru cei ce suprapun „generaţia '30“ peste nume precum Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Emil Cioran, Noica, Ionescu, Sebastian etc., a afla că factorul coagulant al acestora a fost în epocă azi cvasiuitatul Petru Comarnescu poate reprezenta un şoc. Vlaicu Bârna a fost, nu încape îndoială, un admirator al lui Comarnescu, aşa cum a fost şi al poetului Ion Vinea (cf. *Ion Vinea – o figură emblematică*), fără însă a-i absolutiza personalitatea. Dovadă că în cartea sa se află şi bune, foarte bune evocări ale lui Mircea Vulcănescu sau Cioran. Dar şi a felului în care a găsit cu cale să îi rezolve problema de supravieţuire a lui Mircea Vulcănescu „mahmurul" Gheorghe Gheorghiu-Dej, după ce marele finanţist a fost arestat.

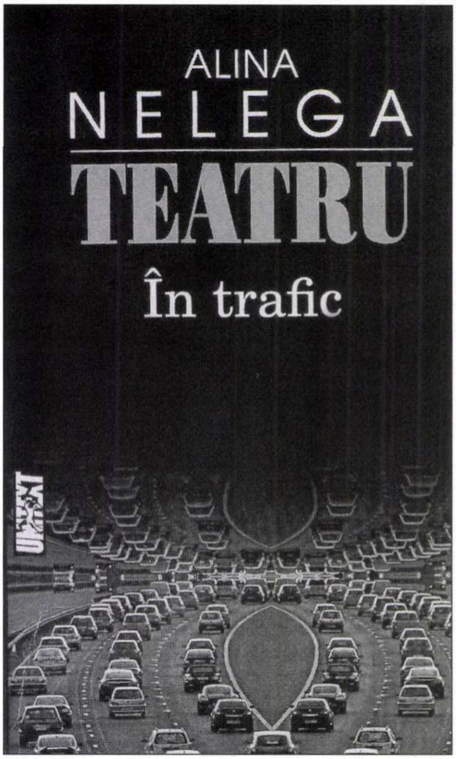
Ne întâlnim şi cu o lume supusă, deopotrivă, consolidării – operaţiune întru împlinirea căreia un rol important le-a revenit lui E. Lovinescu şi cenaclului „Sburătorul". La Lovinescu şi la *Sburătorul* se fac mereu şi mereu referinţe în carte, fie prin detalii surprinzătoare despre criticul urgisit de „confratele" G. Călinescu (cf. *Malraux prefaţat de Lovinescu şi o farsă de 1 aprilie*), fie prin miniportrete dedicate unora dintre cei formaţi la şcoala teoreticianului sincronismului (Dinu Nicodim).

Lumea aceasta literară, a presei, a artei, cu amiciţiile şi adversităţile ei, cu contradicţiile şi contrarietăţile ei, e evocată în cartea lui Vlaicu Bârna prin prisma a doi **topoi**: cafeneaua (*Capşa*) şi braseria (*Corso*). Localuri care, împreună cu *Athenée Palace*-ul – simbol al Bucureştiului cosmopolit, despre care avem mărturia din romanul documentar al lui R. G. Waldek –, înseamnă tot atâtea **locuri de memorie**.

Vlaicu Bârna – Între Capşa şi Corso. **Biblioteca Memoria, Editura Polirom, Iaşi, 2014.**

Piesa anului 2013

Unul dintre cei mai autentici scriitori de literatură dramatică de azi din România – e vorba despre Alina Nelega – îşi adjudecă pentru a doua oară, la ediţia aferentă lui 2013, premiul *Piesa anului*, la concursul organizat de UNITER.



În anul 2000, Alina Nelega obţinea mult dorita distincţie, completată de editarea piesei în volum, graţie unui text care atunci şoca mai pe toată lumea prin titlul de inspiraţie internautică – *www.nonstop.ro* –, dar care, în deloc buna (ba, dimpotrivă) tradiţie românească, i-a cam lăsat indiferenţi pe regizori. Recent, aceeaşi Alina Nelega şi-a reiterat performanţa, graţie unui text cu un titlu mult mai puţin trendy, dar care sper să îi aducă mai mult noroc: ***În trafic***. Un noroc meritat, deoarece, după părerea mea, în genul şi în stilul în care e concepută piesa, textul de acum e ireproşabil. Unul dintre puţinele din literatura dramatică românească de azi ce se cuvine apreciat, lăudat şi promovat, graţie valorii sale intrinsece şi nicidecum în numele unui resuscitat îndemn heliadesc. Îndemn altminteri îndeobşte trunchiat, citat voit incomplet – „Scrieţi, băieţi, numai scrieţi!" –, omiţându-se adverbul *bine*, pe care celebrul îndrumător literar avea grijă să îl postpună verbului la imperativ.

În trafic poate fi lesne comparată cu texte precum *Bash*, poate până la un punct chiar cu *Autobahn* de Neil LaBute. Dar şi cu *Hoţii* de Conon Mc Pherson ori cu *Iluzii* de Ivan Viripaev. Cu toatele destul de consistent şi cu succes jucate, pe felurite scene, din lume sau din România. Piesa e alcătuită dintr-o succesiune de şapte monologuri solid articulate, extrem de fluente, foarte teatrale şi atent concepute. Probând o nedezminţită grijă pentru rigorile rostirii scenice.

Cele şapte monologuri dau seama despre un „eveniment rutier", defel oarecare. De fapt, despre o crimă, despre un asasinat la comandă, comis de o anume Pip. „A da seama" e un fel de a zice, căci nici măcar pentru Pip, cu atât mai puţin pentru Iulia, Ioana, Carmen, Dana, Nina, martorii umani, nici pentru Lelo, martorul canin al respectivei reglări de conturi, nu crima înseamnă punctul central al „mărturiei" sau al relatării. Focul de armă şi ceea ce a urmat după, e, la urma urmei, mai puţin important decât ceea ce a fost înainte. Aici, în acest *înainte,* în felul în care este el construit din punct de vedere dramaturgic, rezidă, la urma urmei, meritul Alinei Nelega. Care e acela de a fi realizat în puţine cuvinte nişte „dosare de existenţă", simptomatice pentru felul în care se vieţuieşte ori se supravieţuieşte azi, în marile aglomerări urbane, în intimitatea căminului ori în aceea a cuplului uzat de 30 de ani de convieţuire.

Vorbeam la începutul acestor însemnări despre succesul scrierilor pentru scenă ale Alinei Nelega. Paradoxal, un succes mai real şi mai puternic în afara graniţelor ţării decât în interiorul ei. Şi aceasta, pentru că textele purtând susmenţionata semnătură sunt montate peste hotare, în felurite ţări europene, adesea pe bani străini, fără sprijin financiar românesc. Un detaliu ce nu le face să fie curtate atât cât s-ar cuveni de regizorii români. Tocmai de aceea, Alina Nelega a fost câteodată silită să şi le înscenezeze singură, înfruntând astfel, pe cont propriu, handicapul de a nu face parte din generaţia de scriitori pentru teatru gardată mai mult sau mai puţin benefic ori strategic de directori de scenă ce şi-au făcut un program din a monta precumpănitor creaţii ale unor colegi de vârstă şi de crez teatral.

În trafic are nevoie de un director de scenă încrezător în actori, în capacitatea lor de a se exprima preponderent prin cuvânt şi prin intonaţii, şi nu prin zgomote şi tropăituri. *În trafic* are nevoie de un regizor neegolatru, dar stăpân pe meserie; şi de actori asemenea, convinşi de forţa de persuasiune a vocii umane. Să sperăm că va avea norocul de a-i găsi.

Alina Nelega – În trafic. **Editura UNITEXT, Bucureşti, 2014.**

Utopii performative

Cu un titlu poate prea promiţător, anunţând un caracter eseistic pe care nu îl are în totalitate, făgăduind a da seama despre utopii când, în realitate, descrie fenomene şi experienţe, radicale, e drept, dar care există aievea ca individualităţi, ***Utopii performative*** (Editura Humanitas, Bucureşti, 2014), este deopotrivă cu toate acestea o carte nu numai utilă, ci şi bine scrisă.

Aflându-şi originile într-o rezidenţă Fulbright, cu o informaţie completată de alte vizite fructuoase pe tărâm american, *Utopii performative* înseamnă o modalitate prin care criticul de teatru răspunde la imperativul unei contemporanităţi ieşită din postmodernism (dar nu în sensul jubilativ-izbăvitor dat ieşirii de un regizor precum

Thomas Ostermeier), trăind experienţa post-postmodernismului care el însuşi dă semne a fi o etapă cvasiconsumată. Avem de-a face cu o contemporaneitate pentru care, la urma urmei, nu definiţiile sunt din cale-afară de esenţiale (de altfel, cel mai adesea definiţiile cele mai exacte apar după ce fenomenul acoperit de ele e în bună parte, dacă nu chiar de tot consumat). Ci cu o modernitate pentru care contează preponderent opţiunea pentru un teatru nou.

O opţiunea ce este şi aceea a Cristinei Modreanu. Citind paginile de început ale cărţii sale, cele despre harta învestită cu o (câteodată, utopică) funcţie salvatoare, cele despre metroul ce duce oriunde, un „oriunde“ care, la New York, poate duce, din câte se pare, doar „în sus“ şi „în jos“, gândul m-a dus pe neaşteptate la anii studenţiei. La cursurile de Teorie a literaturii din ultimul an de Filologie clujeană, la naratologia atât de îndrăgită de profesorul meu de atunci, Ion Vlad, la infinitele posibilităţi ascunse – ne spunea profesorul – de celebrul *incipit* „marchiza ieşi la ora 5“. Şi cu toate că anii studenţiei au trecut demult, că marchizele sunt, la rându-le, de domeniul trecutului, că până şi lecturile romanelor cu marchize au ieşit demult din actualitate, acel „marchiza ieşi la ora 5“ rămâne, măcar pentru mine, o realitate. Una metaforică, fireşte. Şi aceasta fiindcă opţiunile deghizate în respectiva frază s-au diversificat în lumea de azi încă şi mai accentuat, iar pusul de ordine în alegeri se cuvine a fi o chestiune nu de capriciu şi nici de inspiraţie, ci de criterii, interese şi priorităţi estetice.

Pentru criticul interesat de nou care e în mod programatic, aş zice chiar şi pragmatic, Cristina Modreanu, operaţiunea alegerii, într-un New York artistic, în speţă teatral, de decenii bune deja împărţit între un *Uptown* şi un *Downtown,* avea o soluţie lesne de intuit. Şi aceasta în pofida faptului că diferenţele şi diferendele dintre Broadway-ul burghez, îndestulat, al artiştilor „ajunşi“, pentru care plata facturilor cotidiene nu e defel o problemă, şi Downtown-ul nonconformiştilor, al urmaşilor celor ce în secolul al XIX lea, dar şi în cântecele unui Aznavour, de pildă, ajuns acum nonagenar, se spunea că trăiesc *du jour au lendemain*, s-au atenuat, iar mixturile au devenit de domeniul curentului.

studii teatrale I eseu I sociologie
CRISTINA MODREANU
Utopii performative
Artişti radicali ai scenei americane în secolul 21
HUMANITAS

Scriind *Utopii performative*, Cristina Modreanu pune surdină – şi bine face-propriilor absolutisme şi idiosincrazii, care i-au făcut mai mult rău decât bine, rămânând, pe de altă parte, consecventă propriilor principii estetice. Fapt ce o determină să afirme în *Privire oblică*, în realitate propriul „cuvânt înainte“ al unei autoare puternic marcată de gustul uverturii la cartea călduros recomandată de prefaţatorul Marian Popescu, că „creuzetul de creativitate şi inovaţie rămâne totuşi în Downtown, de unde au pornit acele generaţii de creatori care au indus în anii '60-'70 o schimbare la faţă a scenei europene, atingând cu efecte mai mult sau mai puţin pregnante şi alte continente.“

Despre avangardă, chiar dacă avangarda nu mai aparţine azi în exclusivitate tinerilor scrie Cristina Modreanu în *Utopii performative.* Comparând şi completând ceea ce a văzut cu propriii ochi cu ceea ce a descoperit citind eseuri şi cercetând biblioteci (deşi delimitările nu sunt întotdeauna foarte nete, iar transferurile dintre surse riscă să devină generatoare de ambiguităţi), autoarea decelează tendinţe pe care încearcă să le ordoneze în cele trei mari secvenţe ale cărţii. Iar cum până şi setea de nou absolut nu se poate abstrage indistinctului, amestecului stilistic, incertitudinilor şi melanjurilor dintre un trecut ce nu poate fi în totalitate negat, motiv pentru care e revizitat cu scopul de a fi sursa unor reformulări profitabile, prima parte a cărţii se cheamă *Reconstrucţii/Reimaginări/Revizitări.* Ea conţine fişe de observaţie dedicate unor *performeri* de talia unor Laurie Anderson, Meredith Monk, Robert Wilson (văzut mai degrabă de Anne Bogart decât de semnatara cărţii), Richard Foreman, Marina Abramović, dar şi altora.

Teatrul politic al sfârşitului secolului al XX-lea, dar mai cu seamă al primelor decenii ale veacului în care trăim nu are obligatoriu iacobinismul refuznic al oricărei responsabilităţi, specific mişcării *Occupy Wall Street.* Aici e vorba, mai curând, despre o excepţie. Definitorie îi este respectivului teatru politic, cum bine subliniază autoarea, „dimensiunea interogativă." În numele acesteia, „el pune întrebări cu voce tare, încercând să provoace nu un răspuns, ci răspunsuri diverse." În interiorul aceastei diversităţi se înscriu grupul The Civilians, Foundry Theater, Liz Magic Lazer, Temporary Distorsion. Desigur, fiecare are propriile principii estetice, modalităţi aparte de exprimare, însă ceea ce le uneşte e scopul. Rezumat într-un chip remarcabil de Cristina Modreanu în fraza: „Dacă scopul teatrului politic de azi ar putea fi sintetizat într-un unic deziderat, atunci acela ar putea fi să ne transforme pe toţi cei care luăm parte la el în Antigone. Cine mai este Antigona azi? Fiecare dintre noi, dacă alege să înfrunte un Creon ce poate fi identificat cu Statul-Naţiune, cu Societatea Spectacolului, sau cu Sistemul, cu un termen mai general. " Fapt mai apăsat vizibil şi cu Antigone ceva mai numeroase într-un New York cu o scenă politică extrem de activă, devenit, cât se poate de normal, „epicentrul unei gândiri performative bazate adesea pe teme acut sociale, spre deosebire de restul scenei americane."

A treia parte a cărţii se cheamă chiar *Utopii performative.* Protagoniştii ei sunt căutătorii *corpului ca sens,* indiferent dacă ei se numesc Heather Kravas, Young Jean Lee, John Jesurun sau Jay Scheib.

Ultimele pagini din volum au drept motto un citat desprins din celebra *Contra interpretării* a lui Susan Sontag. Desprind din el, la rându-mi, o frază: „Funcţia criticii ar trebui să fie să arate cum anume este ceea ce este, ba chiar că este ceea ce este decât să arate ce înseamnă ceea ce este." Ceva mai încolo, Susan Sontag proclamă că avem nevoie de ceea ce ea numeşte o „erotică a artei."

Nu cred că mă situez foarte aproape de adevăr dacă afirm că acestui deziderat i se subordonează felul în care a conceput Cristina Modreanu volumul *Utopii performative.* Ea arată cum anume este ceea ce este, convoacă pentru aceasta nu doar un foarte acut simţ al observaţiei, admirabile resurse ale memoriei, ci şi o considerabilă ştiinţă a scrisului. Carevasăzică descrie, iar descrierea îngăduie ordonări fără a ierarhiza, fără a opera cu nu şi cu da. Cartea receptează, consemnează minuţios receptarea, însă nu respinge nimic. Ceea ce poate fi şi bine, şi rău.

Cristina Modreanu – Utopii performative. Artişti radicali ai scenei americane în secolul 21; **Editura Humanitas, Bucureşti, 2014**

INFO UNITER

Ce face UNITER pe parcursul verii 2014?

Până la mult aşteptatul **Festival Naţional de Teatru (25 octombrie–2 noiembrie)**, a cărui rebranduire o tot aşteaptă marele public, sub atenta selecţie a criticului de teatru **Marina Constantinescu**, ce-i preia pentru a doua oară direcţia artistică, trei evenimente sunt pe agenda de lucru a UNITER:

1. 15 şi 16 iulie sunt zilele de **preselecţie** pentru **Gala Tânărului Actor – HOP**, eveniment desfăşurat pentru a doua oară sub directoratul artistic al regizorului Radu Afrim. Şi dacă ediţia trecută a purtat pecetea spectaculosului, anul acesta jocul şi poveştile din spatele fotografiilor sunt cuvintele de marcă ale Galei. Tema este **„Joacă-te cu mine! Sunt om. Nu personaj."**

Sunt aşteptaţi să se înscrie în concurs peste 200 de tineri absolvenţi ai institutelor de teatru din Bucureşti şi din ţară, începând cu promoţia 2010. **Data limită de înscriere: 1 iulie 2014.**

2. Solidaritatea teatrală funcţionează! Campania Naţională „Artiştii pentru Artişti" are primele rezultate ale impulsului dat comunităţii teatrale de a face totul pentru artiştii noştri. Parteneriatul UNITER cu instituţiile teatrale care au donat încasările din vânzarea de bilete în Fondul de Solidaritate Teatrală fost o reuşită. Suma strânsă – 88.969,69 lei – va fi împărţită artiştilor cu probleme de sănătate, pe parcursul anului 2014.

Campania socială nu-şi pierde susţinătorii! Distinsa doamnă Margareta Pâslaru, cea care a fost ani de-a rândul alături de UNITER şi de Campanie, a lansat, împreună cu 13 artişti de seamă ai momentului (Emilia Popescu, Marius Manole, Maria Buză, Mihai Bisericanu, Marius Bodochi, Silviu Biriş, Mirela Jienescu, Rodica Mandache, Corina Chiriac, Anca Sigartău, Florin Zamfirescu, Ovidiu Niculescu, Gelu Niţu), în 27 mai, la Magazinul „Muzica", **CD-ul „Actorii cântă"**. CD-ul va putea fi cumpărat, începând cu **17 iunie**, împreună cu ziarul *Libertatea*, care asigură distribuţia şi vânzarea acestuia. Încasările se vor vira în **Fondul de Solidaritate Teatrală** (Cont: RO40RZBR0000060007801286, deschis la Raiffeisen Bank, Agenţia Piaţa Amzei), fond special deschis la UNITER.

3. Turneul *Hai iu iu Nu Hi you you.* Un spectacol fără conservanţi şi aditivi teatrali!

La finalul ediţiei trecute a Galei Tânărului Actor – HOP, spuneam că vom auzi multe despre tributul teatral al tinerilor actori, plătit cu prisosinţă unei valori culturale româneşti: **Maria Tănase**. Şi aşa s-a întâmplat!

Începând cu luna noiembrie 2013, show-ul produs de UNITER, care are ca punct de pornire melodiile Mariei Tănase, este în atenţia festivalurilor de teatru din ţară:

Pe **11 mai** a fost la **Festivalul de Teatru Nou de la Arad**. Pe **5 iunie a** poposit în **Cluj**, la **Festivalul Internaţional de Film Transilvania (TIFF),** iar pe **7 iunie** s-a întors în **Bucureşti**, la **Festivalul „Femei pe Mătăsari"**. Turneul nu s-a oprit aici! ***Hai iu iu Nu Hy you you*** a participat pe **11 iunie** la **Festivalul Internaţional de Teatru** de la **Sibiu**, iar pe **13 iunie** la **FEST-FDR (Festivalul European al Spectacolului Timişoara – Festival al Dramaturgiei Româneşti)** de la Timişoara. Distribuţia: Rareş Andrici, Anghel Damian, Irina Antonie, Simona Arsu, Aida Avieriţei, Ilona Brezoianu, Flavia Giurgiu, Amalia Huţan, Lorena Luchian, Ruxandra Maniu, Ioan Paraschiv, Melania Rusu, Gabriel Sandu. Cu participarea lui Petre Ancuţa şi Emilian Mârnea. Invitat special: Maia Morgenstern. Muzica: Vlaicu Golcea. Un concept de Radu Afrim. Sound design: Uţu Pascu. Coregrafi: Andrea Gavriliu, Ioana Marchidan şi Judith State

(P) Teatrul „C.I. Nottara", București

FUNCŢIONARUL DESTINULUI

de **Horia Gârbea**

Distribuţia:

Fred – **Dani POPESCU**
Cleo – **Vali PENA**
Străinul – **Dan BORDEIANU**

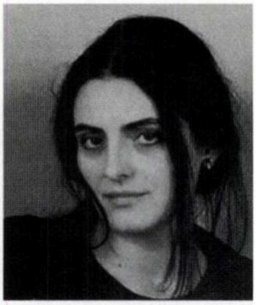
Muzica: **Ovidiu Savu IONIŢĂ**
Un spectacol de: **Anca Maria COLŢEANU**

Ziua care a rămas în amintire

„Am abordat problema perechii conjugale și a triunghiului conjugal în mai multe dintre piese: *Doamna Bovary sunt ceilalți*, *Divorț în direct*, *Cleopatra a șaptea*, *Funcționarul destinului*. Dintre ele, *Funcționarul destinului*, scrisă în 1992, se referă cel mai direct la criza comunicării între parteneri și la uzura relației, la suspiciunea și nesiguranța ce înstrăinează doi soți, care își văd căsătoria din unghiuri foarte diferite. Deși au, fiecare, justificările lor, timpul a erodat înțelegerea față de viziunea celuilalt și lucrurile ajung să explodeze. Din fericire, intervine chiar atunci, din afară, un *străin* misterios, care spune fiecăruia altă poveste și le provoacă o separație brutală pentru ca, ulterior, să le poată repara și *suda* la loc destinul comun. Cine este *funcționarul destinului*, cei doi nu vor afla niciodată cu certitudine, dar întâmplarea aceasta bizară, de care își vor aminti mereu, îi va determina să se arate toleranți între ei și să rămână împreună. Piesa este o dramă a psihologiei cuplului contemporan și etern, care caută soluția miraculoasă a continuării unei existențe împreună. Fiecare pereche are momentele ei de ruptură, comice când se văd dinafară, dar nu toate au șansa de a fi vizitate, la momentul oportun, de destin."

Horia GÂRBEA

Foto: **Ciprian Duică**



„*Funcţionarul destinului* propune o rezolvare ideală a unui context nefericit ajuns la punctul culminant, alimentat fiind de autoizolarea partenerilor dintr-un cuplu. Piesa în sine este semnul de întrebare pus pe intervenţia inexplicabilă a unui personaj bizar, pe care autorul îl numeşte *funcţionar al destinului.* Temerile individuale ale celor două personaje trimit spectatorul la o introspecţie atentă, obligându-l să se privească în oglindă şi să-şi asume propria proiecţie asupra partenerului de cuplu."

Anca Maria COLŢEANU

Despre singurătatea în doi

Fred și Cleo sunt căsătoriți de ceva timp. Dar, dincolo de dragoste, în căsnicia lor au apărut rutina și lipsa de comunicare. S-au îndepărtat unul de celălalt, iar încercările pe care le fac pentru a se redescoperi par să nu funcționeze. Fred se străduiește să își amintească de cuplul tânăr, pe care l-au format odată, iar Cleo încearcă să uite acea perioadă de început. Oare va reuși un străin să le salveze relația?

Funcționarul destinului este o comedie dulce-amăruie despre căsniciile aflate în criză și singurătatea în doi, care își caută soluția...

Mădălina NEGREA

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

La vorbă cu VLAD MUGUR, interviu de Florica Ichim

Ursit scenei: MIHAI POPESCU de Margareta Andreescu

El, vizionarul: AURELIU MANEA

Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU de Mihaela Tonitza-Iordache

Un cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU de Constantin Paraschivescu

O viaţă în sute de roluri: MARGARETA BACIU de Sorina Bălănescu

Histrion de cursă lungă: GHEORGHE DINICĂ de Constantin Paraschivescu

Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUŢIU**

MARIOARA VOICULESCU – ***Jurnal. Memorii***

VASILE COSMA – Actor sub zodia Shakespeare de Alexandru Firescu şi Constantin Gheorghiu

DAN MICU – Un destin spulberat de Doina Papp

Conversaţie în şase acte cu TOMPA GÁBOR, interviu de Florica Ichim

Patima pentru teatru sau VIRGINIA ITTA MARCU de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN şi comedia sa umană de Florica Ichim

Cu ochii deschişi sau IRINA RĂCHIŢEANU-ŞIRIANU de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERŢEA – vrăjitor de sunete ciudate de Marinela Ţepuş şi Andreea Dumitru

Măştile lui ALEXANDER HAUSVATER de Cristina Modreanu

Surâzător comediantul trecea: MILUŢĂ GHEORGHIU de Sorina Bălănescu

La porţile ficţiunii cu MIRCEA ANDREESCU de Constantin Paraschivescu

ACTORI ROMÂNI – SOCIETARI LA COMEDIA FRANCEZĂ de Anca Costa-Foru

MARIA FILOTTI – ***Am ales teatrul***

VALERIU MOISESCU – ***Persistenţa memoriei***

Carte cu GINA PATRICHI de Mircea Morariu

DAN JITIANU şi bucuria comunicării de Ion Cazaban

Cu ION CARAMITRU de la Hamlet la Hamlet şi mai departe de Mircea Morariu

ION IANCOVESCU – artist nepereche de Ioan Massoff

Habarnam în oraşul teatrului. Universul spectacolelor lui ALEXANDRU DABIJA de Miruna Runcan

JULES CAZABAN, profesionistul de Constantin Paraschivescu

DAN NEMŢEANU şi viziunea sa scenografică de Ion Cazaban

Cu şi despre MARIANA MIHUŢ de Mircea Morariu

OLEG DANOVSKI – omul, artistul, legenda de Doina Jela

Un regizor uitat, AUREL ION MAICAN de Vera Molea

AVRAM GOLDFADEN şi teatrul ca identitate de Anca Mocanu

Seria ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu

Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol.)

Comentarii şi delimitări în teatru de Camil Petrescu (2 vol.)

Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu

Cronici teatrale de Victor Parhon

Medeea lui Andrei Şerban de Ana Maria Narti

Mănuşa prinţului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu

Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Şerbănescu

Rezistenţa prin Teatru de Dinu Kivu

Citindu-l pe Shakespeare de Andrzej Żurowski

Silviu Purcărete sau privirea care înfăţişează de Oltiţa Cântec

Actori care ard de Miruna Runcan

SHAKESPEARE: textul ca partitură de joc de Ana Maria Narti

Scena românească şi expresionismul de Ion Cazaban

EUGEN LOVINESCU sub zodia seninătăţii imperturbabile de Camil Petrescu

Cel ce vede glasul – Márti Sipos de vorbă cu ANDRÁS VISKY

Seria DRAMATURGI DE AZI

Teatru spaniol contemporan, antologie de Ioana Anghel şi Andreea Dumitru

Teatru american contemporan (Străini din toată lumea), antologie de Carol Martin şi Saviana Stănescu; ediţia românească de Andreea Dumitru

Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru

Teatro con voz de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll /

Teatru cu voce de femeie. Două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll ediţie bilingvă de Catalina Iliescu Gheorghiu

Jean-Luc Lagarce – *Dramaturgie*, prefaţă şi traducere de Eugenia Anca Rotescu

Samuel Beckett – *Dramaturgie*, ediţie îngrijită, traducere şi note de Anca Măniuţiu

Dramaturgi basarabeni de azi, antologie de Andreea Dumitru şi Oana Borş

Dramaturgie contemporană din Balcani, antologie de Andreea Dumitru

Valère Novarina – *L'opérette imaginaire / Opereta imaginară*, ediţie bilingvă, în româneşte de Tudor Ionescu

Teatru spaniol contemporan 2, antologie de Ioana Anghel

Dramaturgi israelieni de azi, selecţie şi traducere din limba engleză de Ada-Maria Ichim

Goran Stefanovski – Poveşti din Estul Sălbatic, prefaţă, selecţie şi traducere de Ioana Ieronim

Dramaturgi olandezi de astăzi, antologie de Liliana Alexandrescu

Dramaturgie ungară contemporană, selecție și traducere de Ana Scarlat

Seria DRAMATURGIE CLASICĂ

William Shakespeare – Furtuna, traducere de Ioana Ieronim

William Shakespeare – Măsură pentru măsură, traducere de Ioana Ieronim

Seria „CAMIL PETRESCU"

Jocul ielelor; Proză scurtă

Note zilnice; Doctrina substanţei (2 vol.)

Caragiale în vremea lui şi ***Procesul „tovarăşului Camil"***, text îngrijit şi înscenat de Ion Vartic;

Cetatea literară, nr. 1–12/1925–1926, ediţie anastatică

Seria MARI REGIZORI AI LUMII

***Întâlnire cu* ROBERT WILSON**

Calea spre performanţă. Dodin şi Teatrul Malâi de Maria Şevţova

Călătorie fără sfârşit. Reflecţii şi memorii de **LEV DODIN**

Teatrul meu de **PIPPO DELBONO**

Spre un teatru sărac de **JERZY GROTOWSKI**

RYZSARD CIEŚLAK, actor emblematic al anilor '60, volum conceput şi coordonat de George Banu

Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă de **PETER BROOK**

ARIANE MNOUCHKINE. Arta prezentului. Convorbiri cu Fabienne Pascaud

***Ariane Mnouchkine**, ediţie* de Béatrice Picon-Vallin

ROBERT WILSON de Maria Şevţova

KRYZSZTOF WARLIKOWSKI şi teatrul ca o rană vie de Piotr Gruszczyński

Despre Teatru de **VSEVOLOD MEYERHOLD**

EDWARD GORDON CRAIG. Despre Arta Teatrului

Seria EU, TU, EL... ŞI ISTORIA

ANA MARIA NARTI – Fiare, îngeri şi martiri. Însemnări despre seducţia totalitară.

***Chişinău, 7 aprilie. Teatru-document**. Piese de Irina Nechit, Mihai Fusu, Dumitru Crudu, Constantin Cheianu*

***Avangarda rusă. Dramaturgie**, prefaţă, selecţie şi traducere de Leo Butnaru*

ELENA NARTI – O adolescenţă rusă: 1917–1922

În afara colecţiilor

EUGÈNE IONESCO (EUGEN IONESCU) pe scenă, în România, album de Florica Ichim

Cărţile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ş.a., precum şi la telefonul redacţiei (021-326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de **150 lei**, iar întregul set de cărţi apărute şi neepuizate poate fi procurat cu **1750 lei**. Aşadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc şi din lume, dacă vreţi să sprijiniţi apariţia revistei **TEATRUL AZI**, puteţi să vă abonaţi pentru anul 2014, prin BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 021-326 17 76 şi 0722 455 954 – Florica ICHIM; 0723 345 032 – Oana BORŞ sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU. De asemenea, nu uitaţi că puteţi susţine dezvoltarea colecţiilor noastre de carte, direcţionând 2% din impozitul datorat statului către Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", în acelaşi cont bancar de mai sus.

e-mail: teatrul_azi@yahoo.com; website: **www.teatrul-azi.ro**

Camil Petrescu

EUGEN LOVINESCU
SUB ZODIA SENINĂTĂȚII IMPERTURBABILE

CETATEA LITERARA

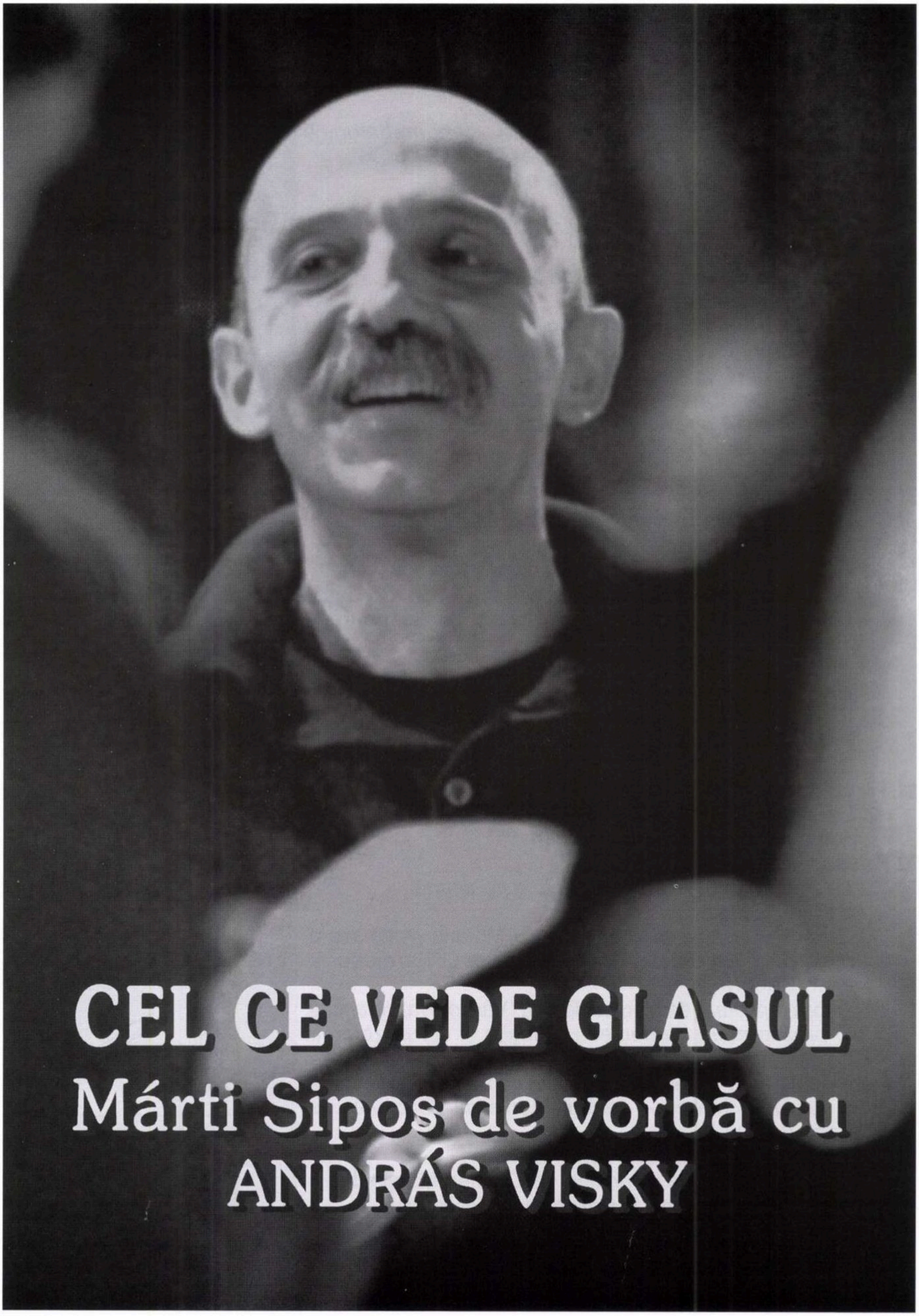
DIR. CAMIL PETRESCU

ANUL I

Nr. 1 – 12
25 decembrie 1925 – 23 decembrie 1926

colecție completă în ediție anastatică

Fundația culturală „Camil Petrescu" – revista *Teatrul azi*
și
CHEIRON



CEL CE VEDE GLASUL

Márti Sipos de vorbă cu ANDRÁS VISKY

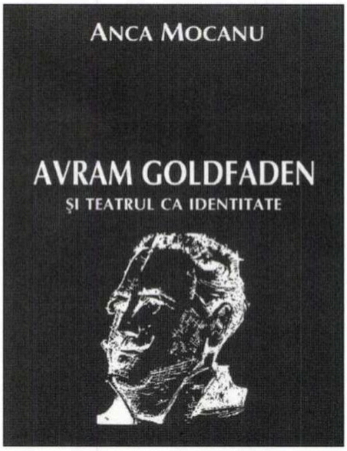
SUMAR

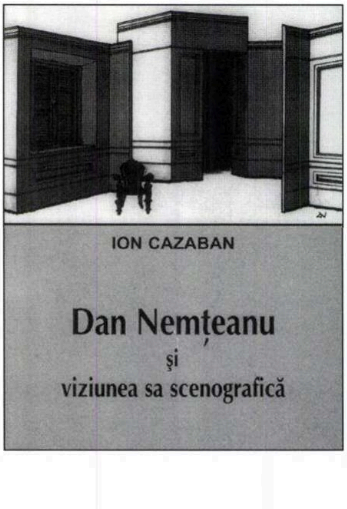
1 ANUL „CAMIL PETRESCU“
  2 *Românii e deştepţi. Încercare fenomenologică despre conştiinţa românească* de Camil Petrescu
  5 Aniversare – 120 de ani de la naştere
    5 *Camil* de Daria Dimiu
    12 *Camil Petrescu între existenţă şi reperele culturii* de Natalia Stancu
    22 *Camil Petrescu şi Cetatea literaturii* de Cornel Ungureanu
    25 *Absurd în plin realism socialist* de Mircea Morariu (Camil Petrescu – *Caragiale în vremea lui // Procesul „tovarăşului Camil“* – text îngrijit şi înscenat de Ion Vartic; Fundaţia Culturală „Camil Petrescu“ & revista *Teatrul azi*, prin Editura Cheiron, Bucureşti, 2014)

31 FESTIVALURI
31 Craiova – Festivalul Internaţional Shakespeare
  31 *Stratford pe Jiu* de Adrian Mihalache
  39 *Au fost şi ultimele 4 zile* de Oana Medrea
  44 *În Ardeni – „cu gândiri şi cu imagini...“* de Crenguţa Manea (*Cum vă place* de William Shakespeare – Teatrul Naţional din Budapesta)
  48 *„Vin actorii!“* de Roxana Croitoru
  51 *Trei actori cât şaisprezece!* de Ştefan Oprea
  53 *„Otello“ de Verdi în Festivalul „Shakespeare“* de Doina Papp (*Otello* de Giuseppe Verdi – Opera Română din Craiova)
56 Târgu Mureş
  56 *Laureaţii Galei Premiilor UNITER 2014 – ediţia a XXII-a – 29 aprilie 2014*
72 Bacău – Gala „Star“
  72 *La Bacău încă se numără stelele pe scenă* de Irina Zlotea
  78 *Şi, din nou, „Lola Blau“* de Mircea Morariu *(Astă-seară, „Lola Blau“* de Georg Kreisler – Teatrul Evreiesc de Stat, Bucureşti)
  79 *Dabija & prietenii* de Mircea Morariu (*Vârciorova, carantină. O prostie mare cu cântece răguşite şi coruri zbierate* de Matei Millo şi Vasile Alecsandri, prelucrate şi mai prosteşte de Cătălin Ştefănescu, cu ajutorul substanţial al lui Doru Mareş – Teatrul Municipal „Bacovia“ din Bacău)
81 Buzău – Gala vedetelor „*Vede Teatru*”
  81 *O invitaţie la bună dispoziţie* de Carmen Mihalache
84 Timişoara – Festivalul Euroregional de Teatru
  84 *TESZT* de Daria Dimiu
  92 *Cu rigoare de geometru* de Mircea Morariu (*Incendii* de Wajdi Mouwad – Teatrul Maghiar de Stat „Csiki Gergely“ din Timişoara)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“

VERA MOLEA
UN REGIZOR UITAT
S.L.
AUREL ION MAICAN





95 Ploieşti – Festivalul „Toma Caragiu"
  - 96 *Ce-am avut şi ce avem* de Irina Zlotea (Programul „Noul val – chip de regizor")
  - 107 *Prea multă prudenţă* de Mircea Morariu (*Chip de foc* de Marius von Mayenburg – Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti)
  - 110 *Summitul şcolilor de teatru la Chişinău* de Anca Mocanu

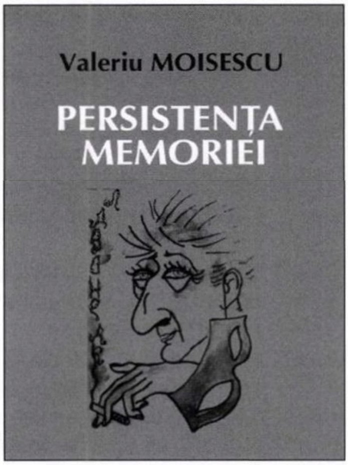
112 ESEURI
  - 112 *Hamlet sau despre emancipare* de Sorin Alexandrescu
  - 123 *Din unghiuri şi perspective scenice* de Nicolae Havriliuc

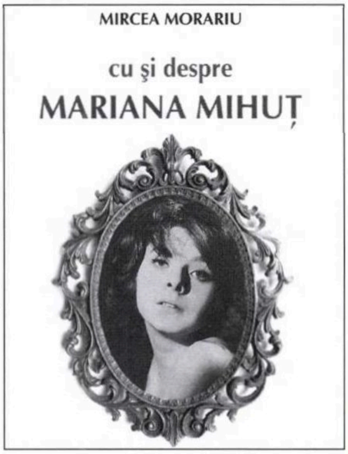
126 MEMORIA TEATRULUI
  - 126 *Cele două teatre ale Aradului* (continuare) de Claudia Dimiu
  - 134 *El şi noi* de Raluca Zamfirescu (Despre regizorul şi omul Aureliu Manea)
  - 140 **Clipa cea repede (8)**
    - 140 *Vocile spectacolului* de Ion Cazaban (CD-ul *Alcool* de Ada Milea, Bobo Burlăcianu, Cristi Rigman)
  - 144 **Conferinţă**
    - 144 *Despre cheia unei uşi spre societate* de Irina Zlotea („Importanţa educaţiei prin teatru" – întâlnire cu Simon Wong)

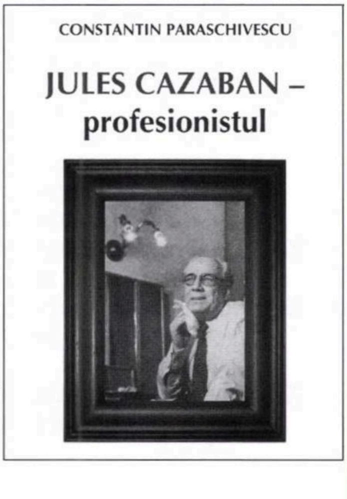
147 INTERVIURI
  - 147 Ioan Brancu: *„Teatrul de păpuşi are ca principiu de existenţă păpuşa şi iluzia că ea trăieşte"* (A consemnat Raluca Tulbure)
  - 155 Berekmeri Katalin (Katus): *„Ca actor, important este ce şi cum spui, ce şi cum faci ca sa aibă valoare"* (A consemnat Mircea Sorin Sandu)

160 SPECTACOLE
  - 160 *Disperarea lui Prospero* de Adrian Mihalache (*Furtuna* de William Shakespeare – Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" din Bucureşti)
  - 164 *Doar trăirile contează* de Nicolae Havriliuc (*Nebun din dragoste* de Sam Shepard – Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" din Bucureşti)
  - 167 *Un spectacol subţire* de Mircea Morariu (*Amalia respiră adânc* de Alina Nelega – Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca)
  - 170 *O confruntare cu trecutul...* de Elisabeta Pop (*Amalia respiră adânc* de Alina Nelega – Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca)
  - 173 *„Livada" – o chestiune de proprietate* de Mircea Morariu (*Livada de vişini* de A. P. Cehov – Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca)
  - 178 *Spectacolul-şlagăr* de Mircea Morariu (*Cutia Pandorei* de Katalin Thuróczy – Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

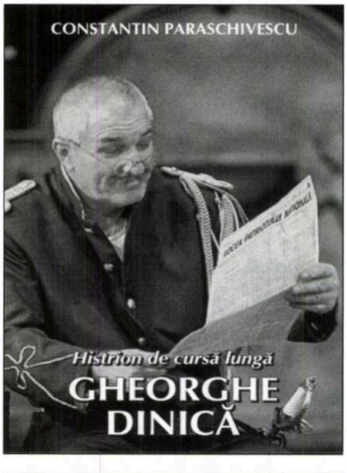

Valeriu MOISESCU
PERSISTENŢA MEMORIEI

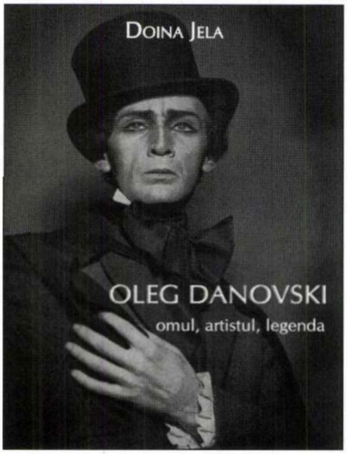

MIRCEA MORARIU
cu şi despre
MARIANA MIHUŢ


CONSTANTIN PARASCHIVESCU
JULES CAZABAN – profesionistul

180 *Esenţial este ceea ce rămâne* de Nicolae Havriliuc (Teatrul German de Stat din Timişoara în turneu la Bucureşti)
184 *Mirabil şi magie* de Nicolae Havriliuc (*derdiedans,* spectacol de Florin Fieroiu – Teatrul German de Stat, Timişoara)
186 *O sărbătoare teatrală* de Elisabeta Pop („Studio Kiss“ din Oradea la 20 de ani)
188 *Aşteptând?* de Mircea Morariu (*Aşteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett – Teatrul „Szigligeti“, Oradea)
190 *Să ne amintim de Cehov!* de Nicolae Prelipceanu (*Cometa* de Justine del Corte – Teatrul „Regina Maria“ din Oradea)
193 *Cei ce nu uită...* de Nicolae Prelipceanu (*Cei ce nu uită...* Un scenariu de Gavriil Pinte – Teatrul „Regina Maria“ din Oradea)
195 *Alt Leonce şi altă Lenă* de Nicolae Prelipceanu (*Leonce şi Lena*, scenariu de Mihai Măniuţiu şi Ada Milea după Georg Büchner – Teatrul „Regina Maria“ din Oradea)
197 *S-a sfârşit cum a-nceput* de Mircea Morariu (*Sărbători fericite* de Jean Poiret – Teatrul „Regina Maria“ din Oradea)
199 *Braţ la braţ cu Ibsen* de Ştefan Oprea (*Femeia mării*, scenariu după Henrik Ibsen – Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi)
203 *„Trei surori“, variantă americană* de Călin Ciobotari (*Acasă, în miezul verii* de Tracy Letts – Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi)
208 *O montare de referinţă...* de Călin Ciobotari (*Cerere în căsătorie* de A. P. Cehov – Ateneul „Tătăraşi“ din Iaşi)
210 *Spectacol de amatori* de Călin Ciobotari (*Tanti Chanel* de Nikolai Koleada – Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi)
212 *Puterea, ca o fantomă a uciderii lente* de Ion Jurca Rovina (*Scrisori de dragoste către Stalin* de Juan Mayorga – Teatrul Naţional „Mihai Eminescu“ din Timişoara)
215 *Iov în casa Domnului* de Ion Jurca Rovina (*Iov,* transpunere în versuri de Şerban Foarţă – Teatrul Naţional „Mihai Eminescu“ din Timişoara)
217 *Un thriller muzical* de Mircea Morariu (*Sweeney Todd, bărbierul demonic din Fleet Street.* Scenariul: Hugh Wheeler. Muzica şi versurile: Stephen Sondheim. Dintr-o adaptare făcută de Christopher Bond – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca)
220 *Adevărurile evanghelice la faţa locului* de Doina Papp (*Pe urmele Tale, Iisuse* de Olga Greceanu – ArCuB)
223 *Joc dureros dramatic* de Constantin Paraschivescu (*Olenka* de Vasili Sigarev – Teatrul „Sică Alexandrescu“ din Braşov)
225 *Surprize şi energie* de Mircea Morariu (*Perplex* de Marius von Mayenburg – Teatrul Clasic „Ioan Slavici“ din Arad)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“


CONSTANTIN PARASCHIVESCU
Histrion de cursă lungă
GHEORGHE DINICĂ


DOINA JELA
OLEG DANOVSKI
omul, artistul, legenda

ION CAZABAN
DAN JITIANU
şi
bucuria comunicării

228 *Derutantele frânturi de viaţă* de Irina Zlotea (*Perplex* de Marius von Mayenburg – Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad)
230 *Cubul lui Rubik* de Mircea Morariu (*Yom Kippur* de Hanna Azoulay Hasfari – Teatrul de Nord din Satu Mare)
232 *Un deranjament extrem* de Mircea Morariu (*Prah* de Spiró György – Teatrul de Nord din Satu Mare)
233 *Neil Simon „reinventat" de Achille Roselletti* de Ion Parhon (*Un cuplu ciudat* de Neil Simon – Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu)
236 *Vieţi de hârtie* de Mircea Morariu (*Don Quijote*, după Cervantes – Teatrul Naţional din Târgu Mureş)
239 *Ceva, orice* de Irina Zlotea (*Totul e prea mult. / Nimic e cam puţin* de Ion Mircioagă – Teatrul 7)
240 *Ne cumpărăm bilete la Bremen Fest?* de Irina Zlotea (*Muzicanţii* din Bremen, adaptare de Ema Stere după Fraţii Grimm – Teatrul „Ţăndărică", Bucureşti)
242 *Croitoraşul cel... energic* de Irina Zlotea (*Croitoraşul cel viteaz*, după Fraţii Grimm – Teatrul „Ţăndărică")
244 *Din labirintul istoriei în „grădinile" subconştientului* de Anca Mocanu (*Frau Hess şi grădinile ei* de Milton Frederick Marcus – Teatrul Evreiesc de Stat, Bucureşti)
246 **Ultima oră**
  246 *„Un exerciţiu cu vedere la public"* de Maria Zărnescu (*Anonimul venețian* de Giuseppe Berto – Teatrul Național „I.L. Caragiale", Bucureşti, Centrul de cercetare şi creaţie Teatrală „Ion Sava")

248 **NOI ÎN LUME**
  248 *Armonii cu Andrei Şerban* de Ana Maria Narti (*Italianca în Alger* de Rossini – Opéra Garnier, Paris)
  250 *Jurnal de călătorie* de Raluca Tulbure (Cu „Ţăndărică" la Festivalul de la Eşkişehir, Turcia)

254 **DIN LUME**
  254 **Budapesta – Madách International Theatre Meeting/ MITEM**
    254 *Ilustrate alb-negru de la MITEM. 2014* de Oana Borș
    258 *Budapesta. Sau despre cât de moderni sunt clasicii* de Cristiana Gavrilă
  261 **Ravenna – Parlamenti di aprile**
    261 *Aprilie parlamentar la Teatrul „Rasi..."* de Irina Wolf
  264 **Wiener Festwochen**
    264 *În imperiul umbrelor, între viaţă şi moarte* de Irina Wolf (*Orfeu şi Euridice* de Gluck)
    266 *Premieră absolută la... 91 de ani* de Irina Wolf (*La barque le soir* de Tarja Vesaas; *Interior* după Maeterlinek, regia Claude Régy)
    268 *O călătorie irezistibilă prin abisul fiinţei umane* de Irina Wolf (*Van den vos* de Josse De Pauw – Trupa flamandă „FC Bergman")
    271 *Cehov pe bandă rulantă* de Irina Wolf (*Tararabumbia* – text şi regie de Dmitry Krymov)

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 7–8–9 / 2014

Tel.: 021 326 17 76
0722 455 954

Piaţa Alba Iulia nr. 1,
bl. H1, sc. 5, ap. 135,
sector 3, cod poştal 031103,
Bucureşti

teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro
www.teatrul-azi.ro

Redactor-şef: **FLORICA ICHIM**

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Daria DIMIU
Anca MOCANU
Liana ORNEA
Roxana BUŞU

ISSN 1220-4676

273 *Revoluţii silenţioase* de Adina Bardaş (Festivalul „Doors Open“, Toronto)
275 *Unitatea georgiană în diversitatea formelor de spectacol* de Maria Zărnescu (The Georgian Showcase, Tbilisi)
284 *Dublă premieră la Opera de Stat din Berlin, pe scena „Schiller Theater“* de Aura Cumita (*Clear,* pe muzică de J.S. Bach; *Namouna. Un mare divertisment* de Lalo)

286 **VEŞTI**
286 *Prima ediţie a Festivalului interactiv pentru întreaga familie „Amintiri din copilărie“* (Organizator Teatrul „Ion Creangă“, Bucureşti)

288 **CARTEA DE TEATRU**
288 *Un dicţionar cât o istorie* de Ion Cazaban (Bujor T. Râpeanu, *Cinematografiştii. 2345*, Editura Meronia, Bucureşti, 2013)
292 *Lecţii de luciditate* de Mircea Morariu (George Banu – *Monologurile neîmplinirii.* Editura Polirom, Iaşi, 2014)
294 *Teatrul – altceva decât o lectură publică* de Mircea Morariu (XXX – *Thomas Ostermeier*. Introducere şi convorbiri de Sylvie Chalaye. Traducerea: Codruţa Popov. Teatrul Naţional „Mihai Eminescu” din Timişoara. Colecţia *atent*, Timişoara, 2014)
296 *Televiziunea Română şi istoriile sale* de Mircea Morariu (Alexandru Matei – *O tribună captivantă. Televiziune, ideologie, societate în România socialistă (1965–1983)*. Editura Curtea veche, Bucureşti, 2013)
298 *Locuri ale memoriei* de Mircea Morariu (Vlaicu Bârna – *Între Capşa şi Corso*. Biblioteca Memoria, Editura Polirom, Iaşi, 2014)
300 *Piesa anului 2013* de Mircea Morariu (Alina Nelega – *În trafic*. Editura UNITEXT, Bucureşti, 2014)
301 *Utopii performative* de Mircea Morariu (Cristina Modreanu – *Utopii performative. Artişti radicali ai scenei americane în secolul 21,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2014)

304 **INFO UNITER**

305 ***Teatrul „C.I. Nottara“, Bucureşti***

Coperta I: **Ion CARAMITRU** – *Prospero* în *Furtuna* după W. Shakespeare, regia Alexander Morfov, Teatrul Naţional „I.L. Caragiale“, Bucureşti.
Foto de: Augustin Bucur

Coperta IV: **József BARTHA** – Premiul pentru cel mai bun scenograf la Gala Premiilor UNITER, Târgu Mureș, 28 aprilie 2014
Foto: Maria Ştefănescu

Revistă editată
de
FUNDAȚIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU"
în parteneriat cu
UNIUNEA TEATRALĂ
DIN ROMÂNIA
UNITER

Machetare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR
Tipografia **Vizual-Graph**
0745 138 123, office@editor.ro

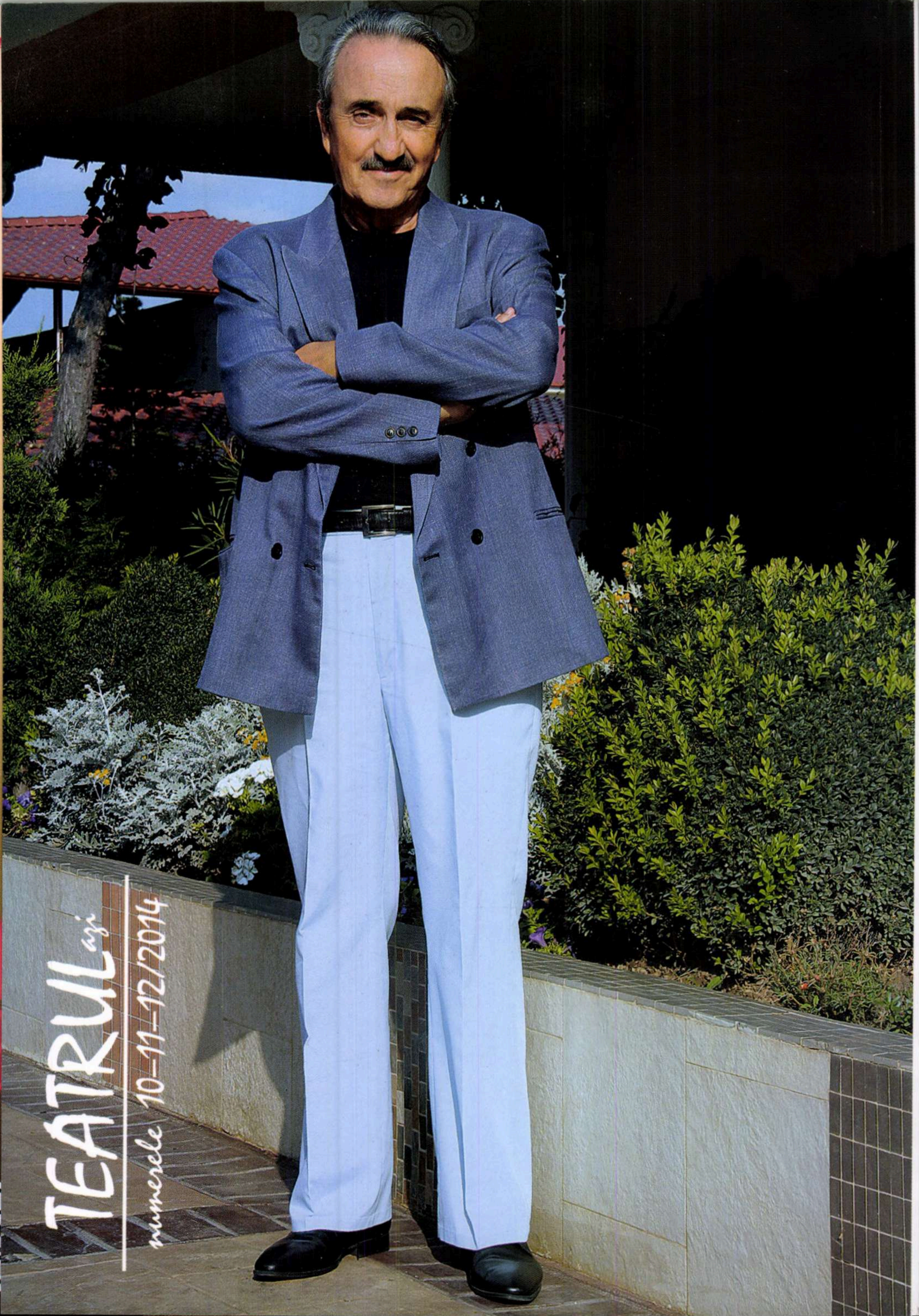
Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ

II 2446

TEATRUL azi

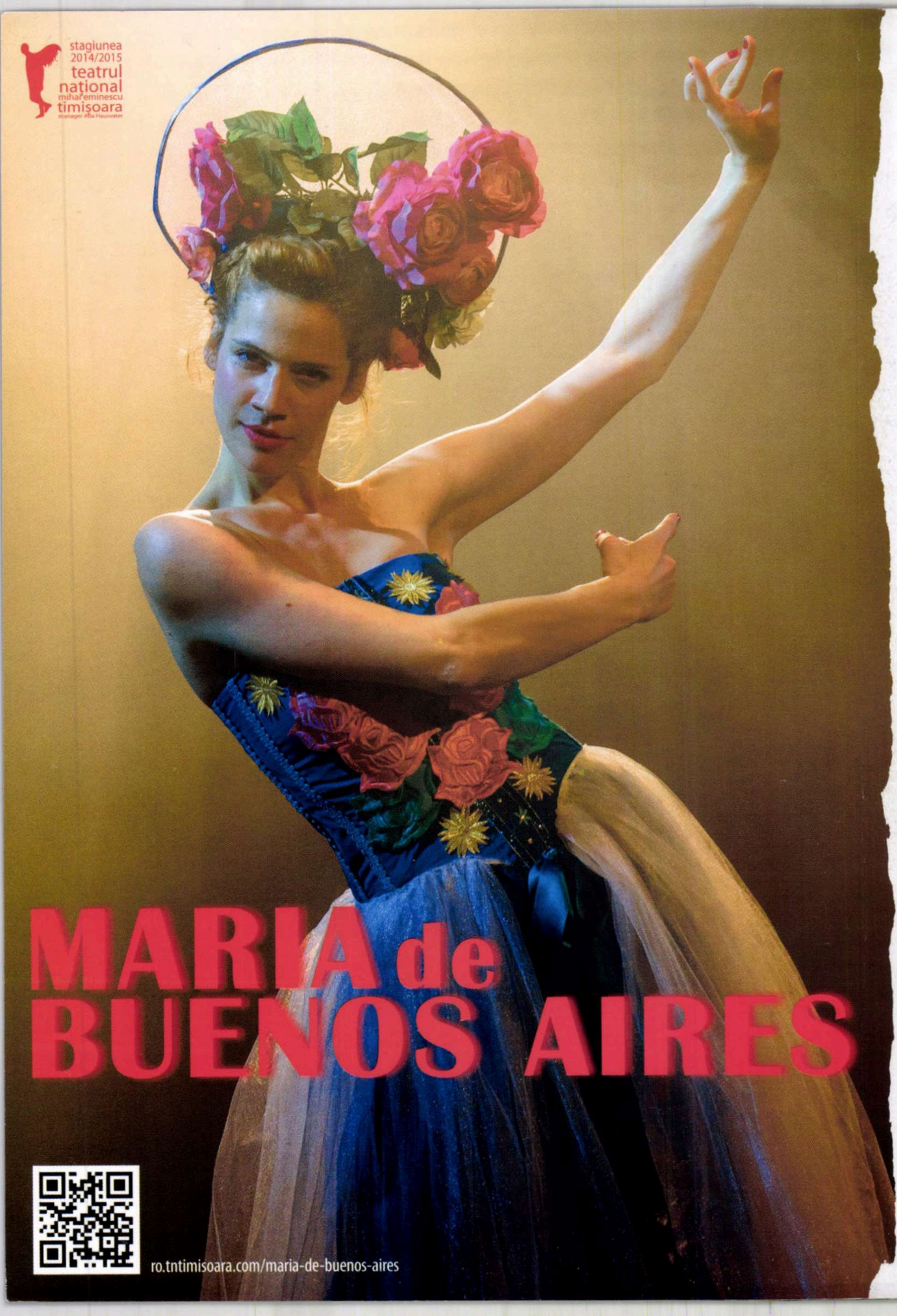
numerele 10–11–12/2014

TEATRUL azi • numerele 10–11–12/2014



TEATRUL azi
numerele 10-11-12/2014

stagiunea
2014/2015
teatrul
național
mihai eminescu
timișoara
manager Ada Hausvater



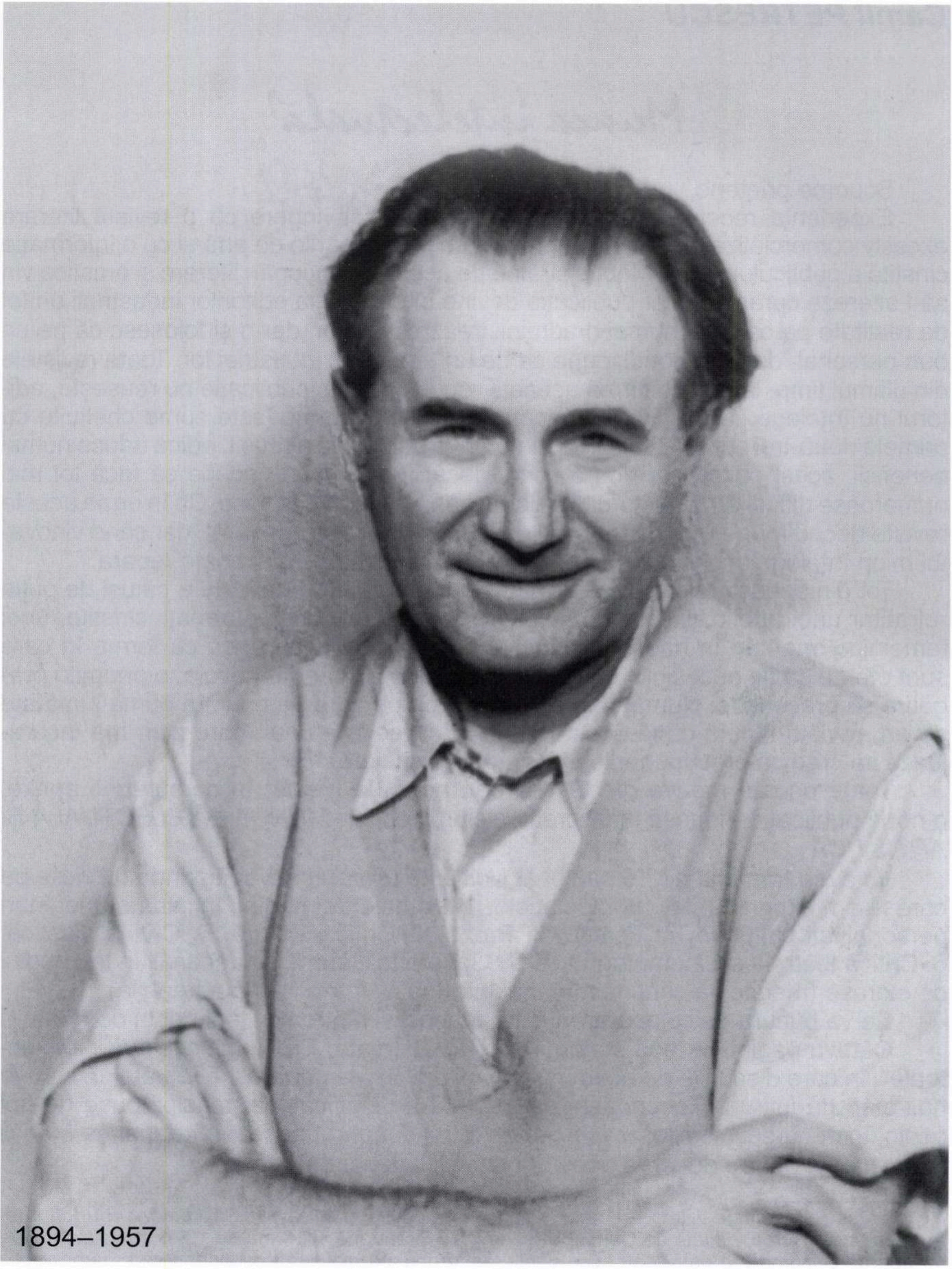
MARIA de BUENOS AIRES

ro.tntimisoara.com/maria-de-buenos-aires

stagiunea
2014/2015
teatrul
național
mihai eminescu
timișoara
manager Ada Hausvater

NOPȚI
ALBE

ro.tntimisoara.com/nopti-albe



1894–1957

ANUL „CAMIL PETRESCU"

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ
P

Camil PETRESCU

Munca intelectuală[1]

Scumpe prietene,

Experienţa recentă mi-a confirmat vechea convingere că o revistă literară excesiv comercializată este incompatibilă cu preocupările de artă şi cu o informaţie cinstită a publicului cititor. Mobile străine de aceste preocupări literare şi artistice vin să-i altereze caracterul, iar publicaţia devine în concepţia editorilor industriali un fel de realitate pe care nu numai o administrează cum vor, dar o şi folosesc ca pe un bun personal, de care pot dispune ca de un produs al industriei lor. Toate revistele din ultimul timp, la noi, confirmă această regulă: dacă o publicaţie nu reuşeşte, editorul nu înţelege să facă niciun sacrificiu, în afară de modeste sume cheltuite cu primele două-trei numere, iar dacă dimpotrivă publicaţia a reuşit, adică aduce numai beneficii, acest editor, care nu a riscat decât foarte puţin, începe să facă tot mai numeroase dificultăţi redactorului creator, până îl sileşte să plece. Că în urmă aceste reviste decad foarte repede (cunoşti destule exemple) e adevărat, dar când vinovatul miop înţelege acest lucru, e prea târziu şi nimic nu se mai poate repara.

Tot din această experienţă ştim desigur că marele public nu e câtuşi de puţin refractar unei publicaţii de artă şi cultură superioară, unei informaţii cinstite, unei temeinice orientări în haosul producţiei de azi. E necesar însă ca forma în care sunt oferite să fie accesibilă cunoştinţelor tuturor şi, când e nevoie, o anumită pregătire să precedeze. Numărul imens de cititori pe care i-a avut, în prima jumătate de an, revista făcută după aceste principii, în editura unui mare ziar, mă încurajează să cred că presupunerile mele sunt întemeiate.

Toate aceste motive mă fac să dau acum la iveală, în cursul lunii aprilie, o nouă publicaţie, nepusă la discreţia niciunui editor: *MUNCA INTELECTUALĂ ŞI ARTISTICĂ*.

Va avea formatul de 16 pagini al *Universului literar* şi va cuprinde rubricile pe care le-am experimentat cu folos acolo: 1. Primele trei pagini, închinate unei mari personalităţi culturale. 2. Versuri. 3. Proză. 4. Critică literară. 5. Critică plastică. 6. Critică teatrală şi cinematografică. 7. Gazetărie literară. 8. Recenzii în trei pagini de extrase (menite să conţină material informativ, într-o formă agreabilă).

Se va bucura de colaborarea celor mai activi dintre scriitorii noştri de artă.

Câteva pagini, în mod statornic, vor fi rezervate „Problemelor muncii intelectuale“, în care discuţiile de acum câţiva ani din *Săptămâna* vor fi reluate, în lumina noii stări de lucruri. Recunoaşterea treptată a celor câteva principii puse de noi acolo, în decursul ultimilor ani, făcea de altfel neapărat necesară reapariţia *Muncii intelectuale*, pentru ducerea acestor principii la izbândă.

---

[1] Articolele pe care vi le prezentăm în continuare au fost publicate în ***Săptămâna muncii intelectuale şi artistice***, editată de Camil Petrescu între 5 ianuarie şi 15 martie 1924, revistă din care au apărut 11 numere a patru sau şase pagini. Îşi propunea stabilirea caracteristicilor muncitorului intelectual, delimitarea creaţiei sale, precum şi organizarea muncitorilor intelectuali într-o confederaţie. Sediul se afla în modesta cameră de hotel a scriitorului din strada Regală nr. 4, deşi revista era înscrisă la altă adresă. Peste ani, Camil Petrescu o caracteriza: „o foaie cu înfăţişare şi aspect orgolios“. Va încerca în repetate rânduri reluarea revistei.

Se înţelege că o asemenea publicaţie are îndeosebi nevoie de o totală independenţă de gândire – pentru toţi colaboratorii ei – şi că nu poate fi supusă preocupărilor unui editor comercializant.

De altfel, datorită unei redactări pe care o socotim rezultat al unor experienţe în cele din urmă izbutite, drept cea mai potrivită pentru o revistă pentru marele public, cât şi organizării unei administraţii, până acum fatal neglijate, care să nu lase nimic de dorit, nădăjduim că vom putea realiza marea revistă independentă, către care, laolaltă cu toţi scriitorii români, năzuim atât de mult.

Această revistă va fi a cititorilor ei. Se cuvine să şi aibă deci sprijinul lor. Cum organizarea vânzării prin depozitari în provincie lasă de dorit la noi, într-un mod care de atâtea ori a dus la falimente publicaţii de seamă, te rugăm pe dumneata să ne dai tot sprijinul, pentru ca să putem ajunge, şi fără concursul unui ziar mare, la cititorii noştri din ţară. Ai, alăturată acestei scrisori, o listă de „Înscrieri pentru abonamente". Te rugăm să te adresezi fruntaşilor muncii intelectuale din judeţul dumitale şi celor dornici de o literatură frumoasă, arătându-le scopul nostru şi rugându-i să ne dea sprijinul pe care îl reprezintă abonamentul lor. Pentru ca să evităm situaţiile delicate, nu vom încasa aceste abonamente decât după apariţia primelor numere. Înscrişii vor semna însă la rubrica respectivă. E absolut necesar să ştim pe ce tiraj putem conta, de la primul număr chiar, dacă putem ajunge cu adevărat în contact cu cititorii, dacă avem şansa unei mari răspândiri, care singură ar garanta continuitatea revistei. (E de la sine înţeles că acei abonaţi, care vor să ne dea un sprijin sincer şi călduros, pot achita cu anticipaţie abonamentul, experienţele făcute cu revistele de sub conducerea subsemnatului arătând că niciodată aceste sume n-au fost pierdute, ele fiind rambursate prin trimiterea unei alte publicaţii, în acelaşi spirit, sau prin volume personale.) Procedeul înscrierilor, de altfel, fiind mult aplicat în străinătate.

Te mai rugăm să ne arăţi în oraşul dumitale un tânăr iubitor de literatură pe care să-l desemnăm drept corespondent al revistei, în schimbul unui abonament onorific.

Am dori, de altfel, să constituim în acest oraş un adevărat nucleu de prieteni ai „muncii intelectuale", care vor fi foarte necesari, prin sprijinul lor, promovării ideilor noastre.

Şi, încheind aceste rânduri, mai am o singură rugăminte. După ce îţi vei fi dat toată osteneala pe care ţi-o impune prietenia pentru scrisul nostru şi convingerea dumitale personală, fii bun te rog şi să ne înapoiezi această listă până în ziua de 15 aprilie, indiferent de numărul subscrierilor.

Anul I, Nr. 3, 18 ianuarie 1924

Ce ne preocupă

Problemele muncii intelectuale sunt dintre cele mai complexe şi nu pot fi discutate decât într-o gazetă dedicată exclusiv lor.

Am crezut suficient, când am pornit apariţia *Săptămânii*, ca, în loc de un program, să lăsăm să reiasă din însuşi cuprinsul gazetei ideile care ne preocupă, atitudinea pe care o avem faţă de toate manifestările sociale şi politice de la noi, limanurile către care ne îndreptăm.

Un „program" ni se pare prea pedant. Uitasem că suntem în ţara tuturor suspiciunilor posibile.

E adevărat că noi înşine nu putem suferi echivocurile. Pentru că lămuririle, date înainte şi după apariţia gazetei, n-au fost suficiente, le întregim în numărul de faţă. Fireşte că într-un mod cu totul sumar, global, rămânând ca fiecare problemă indicată să facă obiectul unor articole anume.

Săptămâna muncii intelectuale şi artistice nu este numai o publicaţie de alarmă socială şi politică, numai o publicaţie menită să sporească numărul celor ce se vaită, atât de numeroşi în ţara românească. Şi în privinţa aceasta ne deosebim de atâtea mari cotidiene, simple oficii în paginile cărora plângerile se depun numeroase şi necontrolabile, drepte şi nedrepte, unele contrazicându-se cu celelalte. Ziarele noastre servesc toate interesele şi despre ele se poate parafraza, pe drept cuvânt: cine serveşte pe toată lumea, nu serveşte pe nimeni. În coloanele vecine sunt apăraţi, cu egală căldură, proprietarii cu chiriaşii, capitaliştii cu muncitorii, ţărăniştii cu burghezii. Sau, dacă se anunţă, cu o literă greu de citit, în josul unei coloane, un caz de nedreptate la ministerul muncii, să zicem, pe ultima pagină se descrie cu uimitor lux de amănunte banchetul oferit la Focşani d-lui N. N. Săveanu, autorul nedreptăţii.

De altminteri, aceste gazete au o bază hotărât comercială.

Gazeta noastră îşi propune să se consacre exclusiv intereselor muncitorilor intelectuali. În special, ea se face vehiculul unei idei: federalizarea tuturor asociaţiilor profesionale într-o „Confederaţie generală a muncii intelectuale“; sau, dacă vreţi: „Federala Asociaţiilor Muncii intelectuale“.

E locul să ne arătăm din nou neîncrederea în aşa-zisele asociaţii şi uniuni absolut ineficace şi care dovedesc sau o pricepere mărginită, sau o literară neseriozitate. Toate asociaţiile morale din lume n-au făcut mai mulţi vegetarieni şi mai puţin alcoolici. Necum să îndrepte pe oamenii politici.

Muncitorii intelectuali nu vor putea însemna nimic, până nu vor avea la îndemână o armă politică, un instrument de acţiune.

Burghezia are capitalul (şi, mai ales, voinţă mai înaltă), ţărănimea are votul universal, muncitorii manuali sindicatele.

Numai nişte miopi intelectuali îşi pot închipui că, dacă ţăranii nu puneau mâna pe vot, nu li s-ar fi escamotat împroprietărirea. Azi sau mâine – asta se ştie – ei vor stăpâni, mai ales când vor găsi modalitatea de colaborare cu Tronul.

Muncitorii intelectuali, care vor putea cere totul prin formidabilul instrument de acţiune care va fi „Confederaţia generală a muncii intelectuale“, vor putea ţine astfel piept celorlalte clase sociale, care, deţinând puterea, vor tinde să abuzeze de ea (e o lege politico-socială).

Ce atitudine vom avea noi faţă de celelalte categorii sociale? Vom fi alături de cele oprimate, luptând împreună, împotriva abuzurilor. Dar nu ne vom confunda în niciun caz cu una dintre ele şi nici nu vom deveni o simplă anexă a lor. Pentru că e destul să privim în Rusia, ca să înţelegem ce soartă ne aşteaptă în caz de izbândă şi dictatură a muncitorilor. E deasemeni suficient să reamintim războiul pe care Stamboliski l-a dus în Bulgaria împotriva intelectualităţii, ca să nu dorim niciodată o dictatură ţărănească, în care curând Mişa Vasiescu ar înlocui pe d. I. Mihalache. Şi pe urmă, fiecare din aceste clase au programe excesive, în conflict cu toate rezultatele ştiinţei şi sociologiei. E destul să amintim toată absurditatea comunismului şi desfiinţarea neinteligentă a capitalului.

Luptând, în caz de nevoie, cu arma formidabilă a unei greve a tuturor muncitorilor intelectuali, căci greva e singura posibilitate de replică a muncitorilor, fie

manuali, fie intelectuali, vom căuta, nu să impunem o dictatură a muncitorilor intelectuali (singura care, în ultimă analiză, ar avea un sens, dintre toate dictaturile), dar să facem ca munca noastră să devină un factor politic.

NU E SEMNIFICATIV CĂ ÎN CONSTITUŢIE S-A PREVĂZUT REGLEMENTAREA MUNCII MANUALE, FĂRĂ CA NIMENI SĂ SE GÂNDEASCĂ LA REGLEMENTAREA CELEI INTELECTUALE? Şi nu ar fi bogat în urmări să ne întrebăm din ce cauză?

Acestea sunt probleme sociale, nu ieftinirea telefonului sau chiar combaterea impozitelor.

De altminteri, discuţiunea pe larg a acestei chestiuni va fi una dintre preocupările *Săptămânii*.

Vom arăta, de asemeni, că dorim introducerea unui spirit mai puţin empiric şi mai mult în conformitate cu datele ştiinţei în administraţia Statului, pe care maşinismul modern a făcut-o atât de complexă.

În consecinţă, nu putem fi decât alături de acei care cântă prohodul parlamentarismului, sau cel puţin reducerea lui la rolul Senatului de azi, Camera fiind înlocuită de un Consiliu Tehnic.

Când ni se vor cere lămuriri în ceea ce priveşte situaţia muncitorilor intelectuali din celelalte partide, vom arăta că ei sunt pe baza unor principii străine nouă în acele partide, că programul lor e programul burgheziei, socialiştilor sau ţărănimii, iar cuvântul lor (nu fără sensibila răsplată materială) îi sileşte să realizeze soluţii opuse muncii intelectuale. Ei sunt, în cazul socialiştilor, înscrişi în listele clubului liberal. Cazul domnului dr. Anghelescu e elocvent în această privinţă.

Nu ne interesează decât indirect asociaţiile internaţionale umanitariste şi credem absurdă afilierea lor la comunism.

O problemă dintre cele mai importante va fi, fără îndoială, stabilirea condiţiilor psihologice şi fiziologice ale muncii intelectuale (în legătură cu reglementarea ei). Azi se ştie vag că pentru un efort manual îţi trebuiesc atâtea calorii, iar pentru unul intelectual ceva mai multe. Dar sunt şi alte condiţii care diferă enorm: distribuţia în timp, deosebirea profundă între calitate şi cantitate (caii de curse, spune un principiu hipologic, nu trebuie puşi să tragă la camion), necesitatea inedită, dar tot reală, a produsului intelectual etc.

Necesitatea organizării capitaliste a răsturnat scara valorilor intelectuale, favorizând nu pe cei merituoşi, ci pe cei utili clasei burgheze. Vom pleda pentru verificarea acestei false distribuiri de roluri, care dăunează progresului intelectual.

Fără îndoială că ideea delimitării muncitorilor intelectuali într-o clasă socială ridică o mulţime de probleme. Dacă încă de la început nu le-am abordat, a fost pentru că trebuia să arătăm că tocmai burghezia, care protestează cu mai mare îndârjire împotriva ideii de clasă, o practică, această idee, mai exclusiv şi mai înverşunat decât oricare alta.

În numerele viitoare, deci, articolele din jurul chestiunilor: situaţia muncitorilor intelectuali faţă de celelalte categorii sociale – în parte, muncitori, agricultori etc. Cine sunt şi cine nu sunt muncitori intelectuali. Internaţionalismul nu se poate realiza pe baza unei naţionalităţi internaţionale. Valoarea muncii intelectuale etc.

Anul I, Nr. 3, 18 ianuarie 1924

Cine sunt „muncitorii intelectuali"?

Despre delimitarea claselor sociale şi despre delimitări în general

Dintre rezervele de ordin general, cu care câteva dintre revistele fruntaşe ale noastre întovărăşesc o prietenoasă vestire a *Săptămânii*, se pare că principalele se referă la sfera noţiunii de muncitor intelectual. Şi poate că e prea firesc să fie aşa, de vreme ce gazeta de faţă proclamă o nouă clasă socială (căci, fireşte, nu ne ocupăm de cei care tăgăduiesc realitatea claselor sociale).

E clar că, în gândul lor intim, cei care consideră cu nedumerire formula noastră ar prefera o definiţie. Orice intelectual care se respectă are obsesia definiţiilor: „Ce e muncitorul intelectual? Cine poate fi şi cine nu e muncitor intelectual?" Vrea delimitări raţionale.

Cauza, cu rădăcini adânci, stă în paralelismul dintre raţiune şi realitatea mai mult sau mai puţin obiectivă. Într-un ordin mai puţin metafizic: între mintea care vrea să impună abstracţiile ei şi viaţa care se scurge fără să se sinchisească de judecata omenească. Dar, vai, în afară de ştiinţele cu caracter aprioric, sau în fizică, până acum, nu s-a putut oferi nicio definiţie reală. Mai recent, în *L'Évolution créatrice*, Bergson atrage luarea aminte că nici în chestiunile elementare ale biologiei nu s-a putut ajunge la definiţii: „Ca să începem cu cel de-al doilea punct, să mărturisim că niciun caracter precis nu distinge planta de animal. Încercările făcute ca să se definească riguros cele două regnuri au eşuat. Nu e nicio singură proprietate măcar a vieţii vegetale care să nu se regăsească, într-un grad oarecare, la unele animale." (Pag. 115.)

Şi, când nu se poate şti dacă regnul animal cuprinde şi mărgeanul (sau îl lasă pe seama celui vegetal), e posibil să se dea o definiţie cu caracter social? Dar când muncitorii manuali s-au declarat clasă socială, au arătat ei cine sunt şi cine nu sunt muncitorii manuali? Şi aveau vreun interes să facă aceasta?

Se ştie azi oare exact – într-altă ordine de idei – ce e romantismul? Ce a fost simbolismul? Şi totuşi, cine le-ar putea contesta realitatea?

Dar astăzi nu e vorba de „voinţa poporului"? Şi totuşi, parlamentul – o realitate politică – o obiectivează.

Nu există astăzi un minister pentru religie – al cultelor? Şi cine a definit vreodată pe cei religioşi?

Şi aşa putem supune analizei orice instituţie politică, fără s-o găsim rezemată de vreo definiţie. În definitiv, ce e Statul? Şi chiar naţiunea, atât de bine izolată cu stâlpi de graniţă?

V-aţi gândit vreodată serios cine e şi cine nu e român? Nu citiţi interminabile discuţii prin presă şi nu vedeţi abia potolitele mişcări studenţeşti, care aveau de scop să „delimiteze" noţiunea de român? N-au fost acuzaţi, pe rând, Alecsandri, Eminescu, Cerna, Iorga că nu sunt sau n-au fost cu adevărat români? Şi cu toate acestea, ar putea tăgădui cineva, fie el un dialectician filosof sau un mare romancier ca d. Rebreanu, că există un „popor român", numai pentru motivul că nu-l poţi delimita sau defini (cum nu se poate delimita şi defini niciun popor din lume).

Se poate tăgădui deci noţiunea de muncitor intelectual, numai pentru că nu i se poate delimita sfera şi chiar defini conţinutul? Nu. Şi tot în Bergson găsim o explicaţie a acestui fapt. El arată că ştiinţele biologice şi sociale nu suportă decât definiţii speciale. Şi propunem spre meditare, celor ce frecventează prea puţin cărţile de filosofie superioară (ceea ce nu-i împiedică să facă pe filosofii şi în cafenea, şi în tramvai), următoarele: „Nu e nicio manifestare a vieţii care să nu conţină în stare rudimentară, sau latentă, sau virtuală, caracterele esenţiale ale celorlalte manifestaţiuni. DIFERENŢA ESTE ÎN PROPORŢIE." (Pag. 116.)

Ne-am înţeles, acum? Iată pentru ce nu putem defini noţiunea de muncitor intelectual şi nici n-o putem delimita.

Dar e necesară o delimitare şi definire? Şi ne poate împiedica de la acţiune?

De sub sprâncenele puternice, privirea şireată a omului politic surâde machiavelic.

Închipuiţi-vă numai că „marii patrioţi" ai veacului trecut ar fi meditat dialectic dacă se pot înfiinţa state naţionale, înainte de a se defini şi delimita „naţiunea"!

Viaţa se organizează pe grupuri. Micile particularităţi şi elementele din zona frontierelor se neglijează. Acesta-i principiul oricărei activităţi politice.

Şi acum, chestiunea se pune cu totul altfel: Cine sunt muncitorii intelectuali? Sunt cei la care predomină, în activitatea socială, munca intelectuală. De ce munca şi nu intelectualitatea, pur şi simplu? Pentru că intelectualitatea e o simplă noţiune de valoare, susceptibilă de o evaluare cu totul subiectivă. Poate că „intelectuali" adevăraţi nu sunt nici o duzină în toată ţara. (Număraţi-i, dacă vreţi.) Muncitor intelectual? A, da, asta e o categorie socială, subîmpărţită în profesii. Fără îndoială că medicii, avocaţii, profesorii, agronomii, ziariştii, farmaciştii, pictorii, artiştii dramatici, funcţionarii şi contabilii sunt muncitori intelectuali, adică sunt profesionişti, indiferent de valoarea lor calitativă.

De altminteri, aici stă şi înţelepciunea de a te adresa la organizaţii constituite, care au trecut aproape definitiv prin proba definiţiilor. (Zicem aproape definitiv, pentru că azi nu se ştie precis dacă subchirurgii sunt medici; apărătorii, avocaţi; droghiştii, farmacişti; corectorii, ziarişti; maeştrii, profesori; factorii poştali, funcţionari; etc. etc.)

Să rămână controversată toată zona periferică: electricieni, sufleuri, directori de bancă, conductori C.F.R. etc. Timpul va decide.

Câtă vreme e un nucleu sigur, care dă caracter grupării, lucrul n-are importanţă prea mare. Cu mult mai mult spirit politic decât noi, socialiştii n-au „discutat" dacă micul patron poate fi socialist (şi ce e „micul patron"?).

Vor rămâne spre toate frontierele noţiunii de muncitor intelectual zone neutre; spre ţărănime vor fi învăţătorii şi micii agronomi; spre muncitorii manuali: electricienii, mecanicii şi micii funcţionari; spre burghezie: profesioniştii capitalişti şi înalţii funcţionari de bancă; etc. Fiecare dintre clasele sociale respective îi vor putea revendica, la nevoie.

Ce determină, atunci, deosebirea dintre aceste clase, ce face necesară o organizare a muncitorilor intelectuali?

Faptul că fiecare dintre celelalte clase sociale au intrat categoric în lupta politică, fiecare mânuind o armă proprie: ţărănimea, votul universal; muncitorimea, sindicatele; burghezia industrială şi comercială, capitalul şi voinţa Tronului.

Singuri muncitorii intelectuali (care poartă singuri şi răspunderea progresului cultural) au fost surprinşi nepregătiţi şi risipiţi.

Iată de ce ţărănimea a fost realmente şi ieftin împroprietărită, iată de ce un zidar e plătit cât un profesor universitar şi iată de ce negustorii şi industriaşii îşi acordă moratorii şi legi protecţionale, pe timp ce ne moare şcoala.

Rămâne să examinăm mai de aproape şi să punem faţă în faţă interesele acestor clase sociale.

Anul I, Nr. 4, Sâmbătă, 25 ianuarie 1924

Materialism maşinism psihologic

Ceea ce ne preocupă e tot atât organizarea muncitorilor intelectuali,
cât cercetarea condiţiilor muncii intelectuale
şi posibilitatea de a indica un regim de legiferare a lor.

Am reprodus rândul trecut în întregime articolul în care d. L. Rebreanu combătea ideea organizării muncitorilor intelectuali. Şi l-am dat în întregime, acel articol, pentru că prin confuziile pe care le face e caracteristic tuturor celor care fac rezerve în privinţa programului nostru. Sunt în el, sumar, toate ereziile, toate prejudecăţile mai mult sau mai puţin neclare. E o bună bază, acest articol, pentru eşafodajul unei expuneri complete. Căci, fireşte, nu putem, în cadrul restrâns pe care ni-l oferă un articol de gazetă, înfăţişa dintr-odată o doctrină întreagă. Intenţia noastră a fost s-o reprezentăm cu timpul. Graba replicanţilor ne face să sărim unele etape. Şi, pe urmă, e poate necesar nu să facem o expunere savantă, cât una care să urmărească de aproape părerile curente, pentru că aceasta e, fără îndoială, cea mai bună cale pentru a convinge.

Întâmplător, afirmaţiei capitale a d-lui Rebreanu că „nu se poate defini noţiunea de muncitor intelectual" îi răspundea chiar articolul nostru din numărul trecut.

Celelalte greşeli vin toate din confuzia pe care d-sa o face între muncitorii manuali şi cei intelectuali. Se pare că d. Rebreanu a înţeles că organizarea pe care o preconizăm noi este ceva cu totul asemănător marxismului, că e bazată în întregime pe teoria capitalului formulată de sociologul socialist şi că aceea ce propuneam noi nu ar fi decât o simplă anexă a socialismului – a marxismului.

Nădăjduim totuşi – atât de multe sunt explicaţiile pe care le-am dat – că numai d. Rebreanu a înţeles în aşa mod.

Chiar din primul număr, şi pe urmă în celelalte, am căutat să arătăm categoricele deosebiri dintre noi şi muncitorii manuali, deosebiri care fac imposibilă nu numai o fuziune, dar chiar o colaborare fără condiţii.

Lăsând la o parte literatura pe care d. Rebreanu o face în jurul maşinismului (dacă vreun socialist va fi văzut cumva rândurile d-sale, îi va răspunde, poate), reţineam deosebirea justă, dar necompletă, pe care d-sa o face între munca manuală şi cea intelectuală. Cea din urmă are un pronunţat caracter de individualitate.

Ei bine, de aici începe rolul acelora care vor să explice şi să formuleze condiţiile muncii intelectuale.

Acela caută să fie nu un adept al concepţiei istorice materialiste, cum a fost Karl Marx, ci un cunoscător al psihologiei şi al metodelor psihologice.

Căci de aici începe şi deosebirea fundamentală între concepţia materialistă a burgheziei, cea mecanicistă a muncitorimii manuale (căci, oricât ar părea de paradoxal, concepţia materialistă aparţine burgheziei, care măsoară moneda, mai mult decât muncitorimii manuale) şi concepţia de bază psihologică a muncitorimii intelectuale.

Astăzi, burghezia apreciază, înregistrează şi răsplăteşte numai ceea ce renteazǎ şi se poate măsura: E răsplătit fabricantul care materializează invenţia, pe când inventatorul poate să moară de foame, meritul e măsurat cu diploma, inginerul e plătit pentru „ore" de serviciu, profesorul numai pentru munca măsurată în clasă, e răsplătit „funcţionarul" şi nu artistul, munca e apreciată după numărul orelor de birou şi nu după calitate, aşa cum un scriitor poate trăi numai dacă e şi copist, şi numai dacă sacrifică arta sa muncii mecanice.

E reglementat comerţul, e protejată legal industria, acum, după influenţa tot mai puternică a sindicatelor muncii manuale; cea intelectuală e încă afară din lege.

A, da! Pretextul e că nu se poate măsura, că nu se poate defini, nu se poate delimita. Burghezia vede ideea numai după ce a devenit maşina de fier. De aici şi materialismul ei cumplit.

Dar ceea ce e mai curios este că atâţia muncitori intelectuali se fac instrumentele docile ale acestei concepţii, că se mulţumesc, ca şi actorii, pe vremuri, să cerşească picăturile ce cad din lege. Poate şi pentru că o altă concepţie nu e încă formulată şi opusă acesteia.

Fără îndoială, d. Rebreanu (şi cu d-sa, atâţia şi atâţia) a trebuit să facă o confuzie prea puţin fină ca să creadă că organizarea pe care o propunem noi ar putea să fie concepţia materialistă, fie cea mecanicistă, de protestează cu atâta indignare împotrivă-ne.

Paralel cu propaganda pentru organizare, în coloanele *Săptămânii* se va face treptat o expunere a concepţiei psihologice a muncii intelectuale, concepţie care va trebui să servească neapărat la baza unei urgente legiferări. Iată de ce nu se va „întâmpla la fel cu celelalte planuri de organizări şi cu planul *Săptămânii*".

Poate mai mult chiar decât realizarea unei organizări (care, ca orice necesitate, se va înfăptui mai curând sau mai târziu singură), gazeta noastră îşi propune să arate care sunt condiţiile muncii intelectuale şi cum ea se poate legifera.

Lupta muncitorimii intelectuale, luminate, demne, doritoare într-adevăr de progres, nu va fi în viitor numai pentru reducerea de la 7000 la 2000 a taxei pe telefon sau pentru micşorarea impozitelor. Ci va fi o luptă pentru valorificarea individualităţii, pentru clasarea calităţii înaintea cantităţii, pentru izbânda calităţilor intelectuale şi morale pentru cultură.

Aşa se poate reforma o societate, nu prin legi morale, partide de hămesiţi, discursuri de întruniri.

MUNCITORIMEA INTELECTUALĂ SE VA ORGANIZA NU CA SĂ SE MECANICIZEZE, CI CA SĂ IMPUNĂ SOCIETĂŢII ACTUALE ŞI STATULUI O NOUĂ CONCEPŢIE DE ADMINISTRAŢIE.

CUM POATE FI ORGANIZAT STATUL MODERN, PENTRU CA EL SĂ FIE ÎN ACELAŞI TIMP ŞI CEL MAI BUN INSTRUMENT DE DREPTATE SOCIALĂ ŞI UNUL – CEL MAI SIGUR – DE PROGRES CULTURAL, VOM VEDEA MAI TÂRZIU.

Că nu e tocmai simplu lucru fixarea condiţiilor muncii intelectuale şi mai ales legiferarea lor, fireşte că da... Dar dacă în această ţară se vor mai găsi hârtie, tipar şi cititori, şi pentru alte reviste decât pentru cele pornografice, de mică publicitate sau de cancan politic, şi dacă d. Rebreanu şi cei nedumeriţi ca d-sa au puţină răbdare, o vom face încetul cu încetul, în coloanele acestei gazete.

An. I, Nr. 5, Sâmbătă, 2 februarie 1924

Despre intervenţia statului

Realitatea unui solidarism social...
Suntem toţi profitori „materialmente“ de pe urma semenilor noştri.

Arătam în numerele precedente cât de necesară socotim intervenţia Statului. Dar nu o intervenţie după concepţia socialistă a unui stat administrativ până în cele mai mici detalii ale vieţii private. Ci ideea unui stat regulator, organizator al muncii şi capitalului.

Ea porneşte de la faptul cunoscut de toată lumea că nu toate felurile de muncă produc imediat, că imensa diviziune a muncii moderne dă loc la o mulţime de neînţelegeri.

Profitând astfel de faptul că unii muncitori sunt ţinuţi, din cauza condiţiilor lucrului lor, departe de momentul distribuirii beneficiilor, cei activi în ultima etapă pun stăpânire pe totalitatea beneficiilor, ca într-o asociaţie în care ar reţine banii cel care i-a încasat, singur.

Astfel, un inventator munceşte ani de zile, necunoscut, dar invenţia lui e speculată de un capitalist de ultimă oră (chiar în pagina a patra ne ocupăm de un caz similar, la ordinea zilei). Un medic e de multe ori în aceleaşi împrejurări. Analizând mai de aproape toate condiţiile muncii intelectuale şi manuale, ajungeam la constatarea unui principiu al unei unanime solidarităţi materiale, a întregii societăţi moderne. Fiecare, în ea, îndeplineşte un rol, de multe ori obscur, de atâtea ori greşit înţeles, dar din nefericire profită, mai ales, numai cei din ultima etapă.

Suntem, în general, profitori, unii de pe urma altora.

Concepţia organizării în Stat nu poate să aibă la bază decât o singură idee: ideea de solidaritate.

Dar nu o solidaritate contractuală, o solidaritate constituită prin bună înţelegere, aşa cum o visa, naiv şi romantic, Jean-Jacques Rousseau.

Solidaritate socială, naţională şi psihologică.

Ea porneşte de la principiul că aproape tot ceea ce suntem, datorăm altora.

Datorăm din bunurile noastre tuturor celor care au murit pentru libertatea locurilor pe care trăim.

Datorăm tuturor celor care au luptat pentru un ideal de libertate individuală, revoluţionari îndârjiţi sau ziarişti fanatici.

Poeţi sau negustori, dascăli sau militari, agricultori sau industriaşi, datorăm tuturor acelora care, printr-o carte mai bună, au schimbat sufletele semenilor noşti, tuturor celor care, cu sacrificiul cotidian al vieţii lor, au născocit un leac necazurilor obşteşti.

Folosim toţi de pe urma celui care a construit o casă, care a făcut o şosea, celui care a inventat drumul de fier, care a dat ideea monedei de hârtie, care a scos un strigăt de milă în faţa mizeriei omeneşti, care a sărit să apere o femeie atacată, a lăsat să salveze pasagerii şi echipajele, el rămânând legat de catargul vasului, care a stat în temniţă pentru un ideal. Interesele tuturor sunt legate între ele prin infinite fire şi a încerca să spui ce e al tău şi ce nu, e ca şi când ar fi să fixezi straturile de aer care îţi aparţin.

Datorează monarhul, materialmente, bunurile sale tuturor fanaticilor care s-au sacrificat pentru Tron, tuturor savanţilor şi poeţilor care au ridicat prestigiul domniei lui, tuturor celor care au lucrat pentru prosperitatea materială a ţării lui.

Datorează, materialmente, o parte din bunurile sale capitalistul, trândav în fotolii adânci de piele, tuturor exploratorilor care au murit ca să descopere un orizont nou, o ţară necunoscută, o mină de aur, un ţinut cu sclavi; datorează soldaţilor care au murit ca să câştige colonii. (Datorează membrii în Consiliul de Administraţie al Reşiţei, camaradului Tescaru, pe care l-a rupt în două un obuz, datorează lui Şt. O. Iosif care, cu tâmplele mâncate de gome, îndemna sutele de batalioane la asalt.)

Datorează celor care au născocit telegraful, pentru ca el să dea o lovitură la bursă.

Datorează fabricantul de motoare tuturor savanţilor care au cercetat proprietăţile fierului şi ale benzinei, tuturor femeilor care au suferit lipsuri lângă bărbaţii care studiau, tuturor copiilor care nu s-au putut dezvolta din cauza sacrificiilor făcute de părinţii lor.

Datorează, Doamne, atâţia abili negustori, bunătăţii naive pe care o seamănă în lume o carte.

Datorează bogătaşul care îşi iubeşte copiii, tuturor celor care s-au sacrificat ca să înveţe carte.

Librarul, tuturor Baudelaire-ilor care au murit în temniţa mizeriei infame, ca să poată trage sute de ediţii după moartea lui.

Femeia frumoasă, poeţilor care i-au cântat farmecele, tuturor celor ce au iubit şi, încetul cu încetul, au făcut dintr-o sclavă resortul statelor civilizate, celor care au contribuit la frumuseţea şi eleganţa ei. Amant fericit că femeia ta a fost scăpată de medic, tată bogat şi nebun de bucurie că o operaţie i-a scăpat copilul, ştiţi voi cât datoraţi materialmente savanţilor cu chelie şi cu urechile înfundate cu vată, care au tăiat şoareci şi au analizat fecale?

Scriitori care câştigaţi averi, situaţie, lauri, voi aţi bâigui amorfe fraze, fără formidabila moştenire rămasă de la înaintaşi.

Acesta e sensul care impune solidaritatea unanimă.

Suntem profitori „materialmente“ ai unor imense capitaluri morale.

Nu are sens „fac ce-mi place“, nu are decât o neinteligentă aplicaţie.

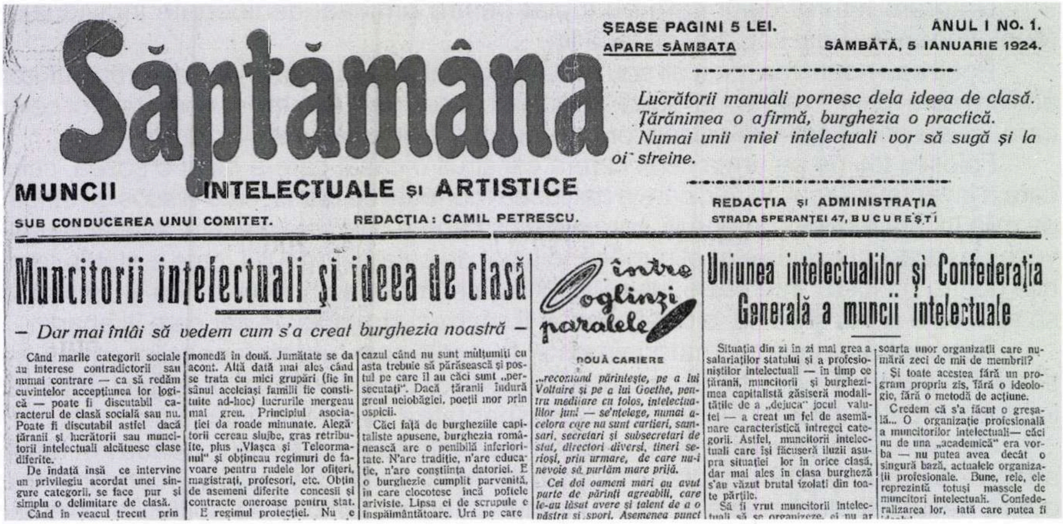
Sunt omul operelor mele.

Suntem profitorii suferinţelor, sforţărilor şi deznădejdilor altora.

A rămâne rece, a rămâne indiferent, e tot atât de meschin şi ignobil cât a profita pe tăcute de ceva care nu ţi se cuvine.

Şi uneori tot atât de criminal.

An I, Nr. 10, 8 martie 1924



ŞEASE PAGINI 5 LEI.
APARE SÂMBATA

ANUL I NO. 1.
SÂMBĂTĂ, 5 IANUARIE 1924.

Săptămâna

MUNCII INTELECTUALE ŞI ARTISTICE
SUB CONDUCEREA UNUI COMITET.
REDACŢIA: CAMIL PETRESCU.

Lucrătorii manuali pornesc dela ideea de clasă. Ţărănimea o afirmă, burghezia o practică. Numai unii miei intelectuali vor să sugă şi la oi streine.

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA
STRADA SPERANŢEI 47, BUCUREŞTI

Muncitorii intelectuali şi ideea de clasă

— Dar mai întâi să vedem cum s'a creat burghezia noastră —

Când marile categorii sociale au interese contradictorii sau numai contrare — ca să redăm cuvintelor accepţiunea lor logică — poate fi discutabil caracterul de clasă socială sau nu. Poate fi discutabil astfel dacă ţăranii şi lucrătorii sau muncitorii intelectuali alcătuesc clase diferite.

De îndată însă ce intervine un privilegiu acordat unei singure categorii, se face pur şi simplu o delimitare de clasă.

Când în veacul trecut prin monedă în două. Jumătate se da acont. Altă dată mai ales când se trata cu mici grupări (fie în sânul aceleiaşi familii fie constituite ad-hoc) lucrurile mergeau mai greu. Principiul asociaţiei da roade minunate. Alegătorii cereau slujbe, gras retribuite, plus „Vlaşca şi Teleormanul" şi obţineau regimuri de favoare pentru rudele lor ofiţeri, magistraţi, profesori, etc. Obţin de asemeni diferite concesii şi contracte oneroase pentru stat.

E regimul protecţiei. Nu e cazul când nu sunt mulţumiţi cu asta trebuie să părăsească şi postul pe care îl au căci sunt „persecutaţi". Dacă ţăranii îndură greul neiobăgiei, poeţii mor prin ospicii.

Căci faţă de burgheziile capitaliste apusene, burghezia românească are o penibilă inferioritate. N'are tradiţie, n'are educaţie, n'are conştiinţa datoriei. E o burghezie cumplit parvenită, în care clocotesc încă poftele ariviste. Lipsa ei de scrupule e înspăimântătoare. Ură pe care

între oglinzi paralele

DOUĂ CARIERE

„...recomand părinteşte, pe a lui Voltaire şi pe a lui Goethe, pentru mediiare cu folos, intelectualilor juni — se'nţelege, numai acelora care nu sunt curtieri, samsari, secretari şi subsecretari de stat, directori diversi, tineri serioşi, prin urmare, de care nu-i nevoie să purtăm mare prijă.

Cei doi oameni mari au avut parte de părinţi agreabili, care le-au lăsat avere şi talent de a o păstra şi spori. Asemenea punct

Uniunea intelectualilor şi Confederaţia Generală a muncii intelectuale

Situaţia din zi în zi mai grea a salariaţilor statului şi a profesioniştilor intelectuali — în timp ce ţăranii, muncitorii şi burghezimea capitalistă găsiseră modalităţile de a „dejuca" jocul valutei — a creat un fel de asemănare caracteristică întregei categorii. Astfel, muncitorii intelectuali care îşi făcuseră iluzii asupra situaţiei lor în orice clasă, dar mai ales în clasa burgheză s'au văzut brutal izolaţi din toate părţile.

Să fi vrut muncitorii intelectuali să se organizeze, ei nu ar soarta unor organizaţii care numără zeci de mii de membrii?

Şi toate acestea fără un program propriu zis, fără o ideologie, fără o metodă de acţiune.

Credem că s'a făcut o greşală... O organizaţie profesională a muncitorilor intelectuali— căci nu de una „academică" era vorba — nu putea avea decât o singură bază, actualele organizaţii profesionale. Bune, rele, ele reprezintă totuşi massele de muncitori intelectuali. Confederalizarea lor, iată care putea fi

București, 22 aprilie 2014, Cornel UNGUREANU și Ioana PÎRVULESCU

Ioana PÂRVULESCU

R – de la război

Textul de mai jos a apărut în *România literară* (nr. 43, 2008) cu titlul *La război, ca la război*. La colocviul dedicat lui Camil Petrescu în aprilie 2014, am pornit de la el, dar l-am dus mai departe: am încercat să arăt că războiul e o cheie a vieţii şi creaţiei lui Camil Petrescu, dând adâncime chiar şi textelor socotite de unii critici mai slabe (de pildă, piesa *Mioara*). Camil Petrescu a făcut războiul din motive sentimentale, cultivate de cărţile de istorie citite în copilărie şi adolescenţă, precum şi de propria poveste biografică (figura tatălui). Şi-a plătit puseul literaro-sentimental cu o infirmitate pe viaţă: surzenia la o ureche, care i-a complicat indefinit relaţiile cu oamenii. Ulterior, în tot ce a scris a denunţat

asemenea greşeli, iar eroii lui masculini importanţi au un secret fizic şi suferă nemeritat. Legând între ele texte separate, inegale ca valoare şi scrise în perioade diferite (piesa *Mioara*, romanele şi nuvela *Cei care plătesc cu viaţa*), şi descifrându-le cu cheia războiului, adică a unei fapte eroice gratuite sau măcar prost plasate, cu urmări dezastruoase, se poate ajunge la concluzii care limpezesc multe aspecte nelămurite din scrisul lui Camil Petrescu. Drama actorului din *Cei care plătesc cu viaţa* şi „cancerul" vieţii lui Fred sunt de acelaşi tip: o infirmitate fizică, una cauzată de idealismul găunos al unui anumit gen de literatură. Împotriva acestui mod de a vedea eroismul, autorul va lupta apoi toată viaţa, astfel încât estetica lui devine şi o etică.

Eroul

Octavian Pană către Gelu Pastia:
13 aug. 1917

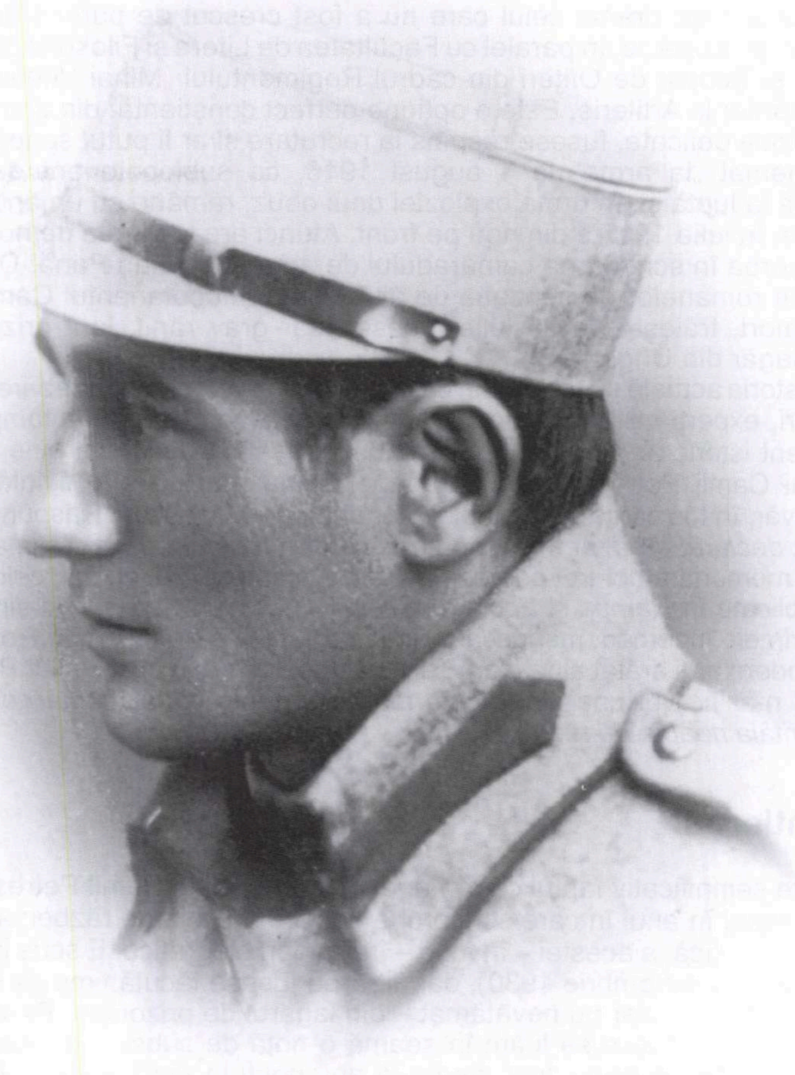
Dragă Gelule,

[...] Ce părere de rău încerc c-a trebuit ca în această scrisoare banală să-ţi vorbesc de unul din cei mai buni, dacă nu cel mai bun prieten, în orice caz sufletul cel mai frumos, mai deschis şi mai entuziast, prietenul tău care nu mai e de mult printre noi: Camil Petrescu. S-a stins într-o noapte întunecoasă, în focul ucigător al tunurilor şi focurilor de mitralieră. A căzut brav ca întotdeauna, pe când mergea la contraatacul cel mai furios în contra vijeliei celei mai înverşunate, a căzut sub poalele muntelui Coşna, care a căzut apoi, după moartea lui, în mâinile nemţilor. [...] Nu voi uita despărţirea, când, cu presentimentul fatal, mi-a încredinţat scrisoarea alăturată, pe care am avut durerea să ţi-o transmit, atunci când el nu mai exista printre noi. Nu cunosc conţinutul ei, dar îmi închipui că ea trebuie să fie plină de acea delicateţe sufletească care l-a caracterizat totdeauna. Vioi, nervos chiar, a ştiut însă să menajeze susceptibilitatea tuturor, făcându-se iubit. [...] Doresc ca în curând, când voi putea să-ţi vorbesc personal, cel dintâi cuvânt să fie Camil! în amintirea celui mai bun şi mai duios.

(*apud* Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976)

La 1 august 1917, registrul Regimentului 16 Infanterie menţionează moartea a 13 ofiţeri, între care şi sublocotenentul Camil Petrescu, în vârstă de 23 de ani. După începerea Marelui Război, în timpul neutralităţii României, mulţi tineri, elevi şi studenţi, se simt ispitiţi să se pregătească de luptă. Ultimul război important al României, cel de Independenţă, din 1877, fusese una dintre cele mai mari surse de emoţie pentru paşnicii necombatanţi. În copilărie, băieţii din generaţia lui Camil Petrescu (1894) se jucaseră cu soldaţi de plumb, desenaseră cai şi săbii, iar cărţile lor „de citire" şi de istorie erau pline de pagini despre eroismul „bravilor noştri ostaşi". Părinţii şi bunicii îşi aminteau bine de „gloriosul an '77", de defilarea trupelor pe Calea Victoriei, iar evocările lor, în spiritul secolului romantic, nu puteau fi decât mitizante. Dincolo de orice, pentru tinerii din generaţia lui Camil exista însă o presiune (interioară sau, după fire, mai degrabă exterioară) care făcea din mersul la noul război, izbucnit în 1914, o chestiune de onoare. (Cel mai bine e prinsă această dublă constrângere într-un roman puţin cunoscut azi: *Războiul micului Tristan* de Mircea Gesticone.)

Faţă de congenerii săi, Camil Petrescu avea un motiv în plus să ia parte la război: după propriile mărturisiri târzii, tatăl lui, pe care nu l-a cunoscut, ar fi



Oct. 1916 în
București, rănit.

putut fi nu cel înscris în acte, ci „un fost locotenent-colonel Constantin Gheorghiu, din artilerie". Camil Petrescu nu vorbea mai deloc despre naşterea şi copilăria lui, încărcate de drama celui care nu a fost crescut de părinţii adevăraţi. Cu acest trecut, după ce, în paralel cu Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti, urmase şi Şcoala de Ofiţeri din cadrul Regimentului „Mihai Viteazul", cere să intre voluntar la Artilerie. Este o opţiune perfect conştientă: din cauza unei constituţii fizice delicate, fusese respins la recrutare şi ar fi putut scăpa de armată. Este chemat „la arme" la 1 august 1916, ca sublocotenent de Infanterie. Participă la luptă şi, în urma exploziei unui obuz, rămâne cu un anume grad de surzenie. În iulie 1917 e din nou pe front. Atunci are loc lupta de noapte despre care e vorba în scrisoarea camaradului de arme Octavian Pană. Dar, ca în foiletoanele romanelor de senzaţie de altădată, sublocotenentul Camil Petrescu, crezut mort, trăieşte: la 26 iulie fusese doar grav rănit, luat prizonier şi dus într-un lagăr din Ungaria.

În istoria actuală se foloseşte, ca metodă de cunoaştere, întrebarea *Şi dacă...?* Profesori, experţi militari şi istorici îşi pun problema ce s-ar fi întâmplat dacă un eveniment istoric ar fi avut cu totul alt deznodământ decât cel bine cunoscut. În cazul lui Camil Petrescu, ea e aproape obligatorie: ce s-ar fi întâmplat dacă, într-adevăr, în loc să fie rănit, sublocotenentul ar fi fost ucis? Răspunsul e simplu: ar fi fost *declarat erou*, ar fi fost poate decorat *post-mortem*, ar fi rămas, pentru un timp, în memoria a doi-trei prieteni, iar pentru cercetătorul de azi, cele câteva articole publicate în *Rampa* şi *Facla* (unele sub pseudonim) ar fi fost simplă „umplutură". Primele încercări, manuscrise, la *Jocul ielelor* s-ar fi pierdut. Romanul românesc modern ar fi arătat altfel, fără cel mai ingenios arhitect al lui. Iar Primul Război Mondial n-ar fi avut una dintre cele mai importante cărţi: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.*

Antieroul

Este semnificativ faptul că romanul de război al lui Camil Petrescu e scris şi apare tocmai în anul în care scriitorul e declarat invalid de război: a fost o compensaţie estetică, a acestei – în fond – înfrângeri biografice. E scris în câteva luni (între martie şi octombrie 1930), dar filtrarea fusese făcută timp de 12 ani, de la întoarcerea – viu, dar nu nevătămat – din lagărul de prizonieri. Pe lângă infirmitatea auditivă, dacă e să luăm în seamă o notă de subsol care pare să depăşească graniţele ficţiunii, timp de nouă ani, nopţi la rând, a avut coşmaruri (cu obuze care explodează) care-l lăsau, la trezire, „transpirat şi istovit". Ca-n toată proza camilpetresciană, conform crezului său artistic (autenticitate-subiectivitate-onestitate), naratorul vorbeşte la persoana I. O anume identificare a lui cu autorul e inevitabilă, dar la fel de alunecoasă, de înşelătoare, cum era biograficul la personajele prozei paşoptiste. Camil Petrescu-omul îşi locuieşte personajele, face schimb de experienţe cu ele, le împrumută de la el tot ce au nevoie pentru a fi autentice. Dar atât.

Ştefan Gheorghidiu este cel mai bun exemplu. Numele lui seamănă prea mult cu al posibilului său tată (Gheorghiu) ca să fie o pură întâmplare. Un omagiu adus tatălui? O legătură afectivă, dacă nu de sânge, între eul narativ şi acel locotenent-colonel? „Eu" e un intelectual fin, student la filosofie, e un bărbat hipersensibil, generos, unul dintre cei care ar putea spune, la fel ca autorul lui ,*Par délicatesse j'ai perdu ma vie* (v. *Amintiri deghizate* de Ov. S. Crohmălniceanu). Însă, totuşi, „eu e un altul", *nu e un erou*. În mod voit nu e, pentru că autorul nu-i împrumută cea mai spectaculoasă, cea mai romanescă aventură a lui: învierea din morţi.

Nicăieri nu se vede atât de bine puterea şi conştiinţa estetică, precum în această omisiune controlată. Din războiul lui Ştefan Gheorghidiu se putea scoate o poveste aventuroasă, iar personajul, după modelul lui real, descris atât de admirativ şi cald de camaradul lui, avea toate calităţile ca să devină *eroic*. E uluitor: scrisoarea reală a lui Octavian Pană pare adevăratul roman, în timp ce episoadele romaneşti din partea a doua a cărţii, *Întâia noapte de război*, par o viaţă oarecare. Camil Petrescu e erou de roman în viaţă, dar om normal în literatură. Ceea ce înseamnă că pariul estetic al lui Camil Petrescu e câştigat: războiul lui nu mai e ca-n „cartea de citire" şi, cu atât mai puţin, ca-n gazete. Dar triumful lui Camil Petrescu faţă de capcanele literaturii de război e chiar mai mare. El nu cade nici în extrema cealaltă: a demitizării care remitizează. Mai limpede spus: nu prezintă războiul nici ca pe o nuntă în care se merge cu alai şi lăutari, dar nici nu descrie munţi de cadavre şi râuri de sânge. Face cel mai dificil lucru: nu idilizează realitatea şi nici nu îngroaşă răul văzut pe front.

În romanul lui se vorbeşte mult despre derută şi dezorganizare, despre enorma distanţă dintre ce se vede la faţa locului şi ce spun ziarele. Dorinţa de a o lua la fugă, neliniştea permanentă care se transformă adesea în spaimă, oameni care nu ştiu şi nu înţeleg ce se întâmplă, ghionturi ale ofiţerilor pentru ca soldaţii să se pună în mişcare (mai împing pe unul, mai trag de altul), noroi, oboseală, surprize ale unor gesturi de curaj care nu se bagă în seamă, într-atât sunt de rapid înlocuite de alte gesturi, complet incoerente. Şi Gheorghidiu se înşală de câteva ori „cu convingere" şi se simte ridicol.

Modelul real al lui Camil Petrescu a fost el însuşi, însă n-a căzut în ispita eroismului propriu. Modelul lui literar a fost Stendhal, cu Fabrice în bătălia de la Waterloo. Opţiunile lui nu sunt însă la îndemână, dovadă că literatura de război nu le adoptă. Chiar în 1930 (de fapt, decembrie 1929) apare în franceză celebrul pe-atunci studiu *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* (*Martori. Încercare de analiză şi de critică a amintirilor combatanţilor, editate în franceză între 1915 şi 1928*). O carte de peste „2 kg", plină de note, şi trimiteri, şi documente, ca o teză de doctorat, scrisă de Jean Norton Cru. Acesta, fost combatant, îi critică pe toţi marii autori ai literaturii de gen. Camil Petrescu îl comentează. Nu e limpede dacă a citit cartea sau a urmărit numai dezbaterile – extrem de pătimaşe – din gazete, pe marginea ei. Însă teza lui Norton Cru i se potriveşte mănuşă: este demistificarea demistificării. Este şi poziţia lui Camil. În *Teze şi antiteze* (1936) se află studiul *Mare emoţie în lumea prozatorilor de război*, reluat după o publicare anterioară. Bazându-se pe propria experienţă, la fel ca Norton Cru (participant la Marele Război, la Verdun), Camil Petrescu este de partea lui Cru, care acuză întreaga literatură de război că modifică (în bine sau rău, dar cu acelaşi efect) istoria: „Cărţile care exagerează masacrele sunt tot atât duşmane adevărului ca şi cele care idilizează luptele." Interesant este faptul că acest autor – care, dacă nu l-a influenţat direct pe Camil Petrescu, e sigur că l-a confirmat – a revenit azi în atenţia istoricilor din lumea universitară, prin republicarea în 1993 a studiului său, uitat între timp. A provocat aproape aceleaşi polemici aprinse, ca şi prima oară.

Camil Petrescu îşi dovedeşte încă o dată actualitatea.

Camil PETRESCU

CIAMAC[1]

E denumirea curentă a Confederaţiei Internaţionale a Asociaţiilor de Mutilaţi de Război şi foşti Combatanţi...

O idee generoasă, cum puţine au fost, atinsă şi ea de tristeţea curentelor de azi... Vrea să spui că nu lupta oarbă şi sângeroasă, nu „selecţiunea“ prin hiperită şi gaze asfixiante e destinul omenirii...

Valoarea morală a unui asemenea deziderat este imensă, fiindcă vine tocmai de la cei care au purtat războiul... Şi de la cei ce îl vor purta când demenţa distrugerii va birui din nou.

Arătam adesea că atâta vreme cât vor trăi generaţiile care au luptat, e puţin probabil ca un nou cataclism va îmbunătăţi civilizaţia... Războiul, ca principiu biologic, şi mai ales ca ideologie e pur şi simplu literatură proastă, cuvânt fără acoperire...

E neînchipuit cât suferă omenirea de pe urma literaturii proaste... Căci în străinătate orice curent ofensivist presupune o bună credinţă, un dor de sacrificiu pe care această literatură abuzivă îl potenţează imens... Fireşte, nu vorbim de cele ce se întâmplă la noi, unele alături de naţionalişti de întâiul ceas, de oameni care merită stima cea mai profundă pentru sentimentele lor, se învălmăşesc zgomotoşi şi triviali, rataţii stupidităţii în dorinţa de a-ţi încerca încă o dată norocul... Asemenea rataţi, aventurieri, se trezesc speriaţi ca nişte câini urlând, din vis, compromiţând, şi prin simpla lor participare dar mai ales prin confuzia *atacurilor* lor, marile idei ale căror simboluri le-au furat... La noi nu se simte enormitatea şi neruşinarea faptului că oameni care n-au făcut războiul, la care-i obliga vârsta ca şi datoria, au îndrăzneala să vorbească în numele ideii naţionale...

Când Léon Bérard a vrut să ia cuvântul, în Camera Franceză, la câţiva ani după Armistiţiu, a fost violent oprit să vorbească, sub motiv că a făcut războiul la partea sedentară... Nu poate fi acolo ministru, cine având vârsta să poarte armele nu le-a purtat efectiv. La noi, foştii combatanţi sunt obraznic apostrofaţi de oameni care nu cunoşteau mecanismul mitralierei când trebuiau să-l cunoască şi nu cunosc sensul creaţiei naţionale atunci când a ignora acest lucru este o crimă dobitocească...

Iată de ce m-am dus cu emoţie printre victimele războiului întrunite aci, la Bucureşti, într-o consfătuire internaţională... Un profesor de drept francez, un general bulgar, un profesor cehoslovac, între atâtea glasuri, au arătat că foştii combatanţi, deşi sunt gata să facă un război de apărare, îşi exprimă oroarea pentru războiul dorit şi pregătit cu criminală premeditare... De către un camarad de la Constanţa s-a formulat ieri, în aplauzele tuturor, punctul de vedere românesc, cu o inteligenţă şi un curaj crescut din adâncul românesc, care-ţi dau din nou încredere în viabilitatea acestui popor, acest neam căruia îi sunt duşmanii nu numai cei ce-l sug parazitar, ci şi multele bâzâitoare care-i infectează rănile provocate de paraziţi, depunându-şi în ele ouăle...

Gazeta, anul II, nr. 350, 16 mai 1935

---

[1] La 20 martie 1934 C.P. începuse colaborarea regulată cu cotidianul *Gazeta*, publicând editoriale şi articole sub nume propriu şi cronici sportive semnate N. Grămătic. Va colabora timp de aproape doi ani.

Claudia DIMIU

Încă o piesă de Camil Petrescu a provocat disensiuni

Din câte teatre există azi în România, unul singur – doar Teatrul Naţional din Timişoara – a inclus în repertoriul recent o piesă de Camil Petrescu – ***Iată femeia pe care o iubesc*** – care, la premiera absolută, a produs vii discuţii între criticii dramatici.

Timp de 17 ani, între 1926 şi 1943, Camil Petrescu a trăit viaţa teatrală a Capitalei şi a ţării ca simplu spectator, ca atent şi cultivat critic. Mult mai puţin ca talentat şi interesant dramaturg. La căderea piesei *Mioara* – din cauza reacţiei de respingere unanime de către critica dramatică, dar pe cât se pare şi din vina regiei –, Camil Petrescu s-a considerat desprins pentru totdeauna de teatru. Mare trebuie să-i fi fost dezamăgirea, dacă a putut afirma: „Socot premiera de la 9 noiembrie 1926 ca o lichidare a carierei mele de autor dramatic. N-am mai scris şi nu voi mai scrie niciodată teatru" (Camil Petrescu, *Comentarii şi delimitări în teatru*. Ediţie, studiu introductiv, note de Florica Ichim. Editura Eminescu, Bucureşti, 1983, p. 67). Totuşi, după o atât de îndelungată absenţă, Camil Petrescu revine asupra nefericitei decizii. Un concurs de împrejurări (despre care citim în *Addenda la falsul tratat*, precum şi în *13 Rotonde 13 la Muzeul Literaturii Române*) a făcut ca el să fie rechemat pe prima scenă a ţării. Invitaţia a venit din partea lui Liviu Rebreanu, directorul Teatrului Naţional din Bucureşti; şi, bineînţeles, Camil Petrescu a acceptat-o. Reîntoarcerea s-a făcut mai întâi cu piesa „vinovată" de impardonabila întrerupere a activităţii unui creator aflat în deplină maturitate: *Mioara* în regia autorului, cu distribuţia gândită şi făcută de el însuşi, a avut de data aceasta o soartă ceva mai bună, datorită unei masive susţineri din partea scriitorilor. Pentru stagiunea următoare, Liviu Rebreanu i-a cerut continuarea colaborării, iar Camil Petrescu a dat la iveală piesa *Iată femeia pe care o iubesc*.

Cred că aceasta este cea mai puţin citată şi cea mai puţin citită lucrare dramatică a lui Camil Petrescu! Nici el însuşi, în *Addenda la falsul tratat*, nu vorbeşte prea mult despre ea. Poate pentru că această piesă nu l-a durut, aşa cum odinioară îl duruse *Mioara*, despre care relatează amplu în *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici* şi apoi, mai pe scurt, în *Addenda la falsul tratat*. Nu numai că nu l-a durut, dar abia acum scena i-a oferit pe deplin meritata şi mult aşteptata satisfacţie, după cum declară chiar el: „Premiera – pregătită sub direcţia de scenă proprie – a avut loc la 28 februarie 1944 şi mi-a adus pentru întâia dată în carieră, înainte de *Mitică Popescu*, ceea ce se numeşte un triumf în teatru". (Camil Petrescu, *loc. cit.*, p. 95.) Spectacolul – cu Elvira Godeanu, N. Bălţăţeanu, Marietta Sadova, Kitty Gheorghiu-Muşatescu, S. Gabor, N. Atanasiu, Iarodara Nigrim, Florin Scărlătescu în distribuţie – a avut 16 reprezentaţii, seria întrerupându-se din cauza condiţiilor de război în care se găsea ţara. Bombardamentul din 4 aprilie a făcut ca spectacolul programat pentru a doua zi să nu mai aibă loc, cum de altfel întreaga activitate a Teatrului Naţional a fost suspendată, pentru o perioadă nedeterminată.

Cele două istorii ale teatrului românesc realizate în anii trecutei orânduiri, prind *Iată femeia...* între filele lor. Una se referă la piesa propriu-zisă, cealaltă la spectacol. Prima, *Istoria teatrului în România*, realizată de Secţia Teatru a Institutului de Istoria Artei, conţine un dens capitol dedicat dramaturgului Camil Petrescu, capitol în care se pune un spot de lumină şi pe această operă. Se afirmă acolo că piesa e

Elvira GODEANU şi Nicolae BĂLŢĂŢEANU

bizară, că autorul polemizează cu Pirandello, de pe altă poziţie decât cea exprimată anterior, că acţiunea piesei se confundă cu o experienţă ştiinţifică etc. Următoarea, *Teatrul românesc* de Ioan Massoff, dă unele detalii despre atmosfera repetiţiilor.

...Un tânăr sinucigaş este adus într-o casă de sănătate din Snagov. Mai mult mort decât viu, a vrut să moară din cauza amorului. În casa de sănătate o vede pe Bella, cea care l-a împins la funestul gest. Dar tânăra din casa de sănătate nu este Bella, ci Ana, sora ei geamănă, studentă eminentă la Medicină şi angajată a casei de sănătate. În situaţia în care se află, tânărul are nevoie de un tratament special. Medicii decid s-o folosească pe colega lor, Ana, pentru a-l vindeca pe Mihai, mai întâi prin simplul fapt de a se da drept sora ei, Bella, şi apoi printr-o referire amăgitoare la trecuta lor relaţie. Ca surori gemene, ele seamănă leit. Sufleteşte sunt însă deosebite una de alta, precum bucuria de nenorocire. Ana acceptă să joace rolul surorii ei. Ea pune în joc nu numai asemănarea fizică perfectă cu sora ei, ci şi ceea ce o face diferită de ea: firea blândă, caracterul superior, comportamentul uman. Dar şi prefăcuta părere că, în calitate de iubita indiferentă de până atunci, a fost impresionată de gestul lui de a muri pentru ea. Mihai se reface, sub influenţa falsei Bella. Ana îl crede cu totul şi cu totul salvat de dorinţa de a nu mai trăi, ca şi de iubirea pentru o fiinţă inferioară, egoistă şi nepăsătoare. Cu atât mai mult cu cât, în discuţiile dintre ei, el îi reproşează celei pe care o consideră Bella atitudini din trecut pe care el le detestă. Atunci, Ana îşi dă în vileag identitatea adevărată, de soră geamănă cu Bella, fiinţă diferită de ea prin preocupări şi prin simţire. Reacţia lui Mihai este surprinzătoare: o respinge pe Ana, spunând că o doreşte pe cea care-l făcea să sufere! Ana este devastată. Pentru a-l recâştiga (până atunci, pe tot parcursul *tratamentului*, se comportaseră ca un cuplu, iar pe vremea când sora ei îl chinuia, Ana ar fi dorit să fie ea alături de Mihai şi să-l facă fericit), se comportă ca Bella: se îmbracă la fel ca ea şi, mai ales, cântă un cântec din repertoriul de varieteu al surorii ei (angajată la un

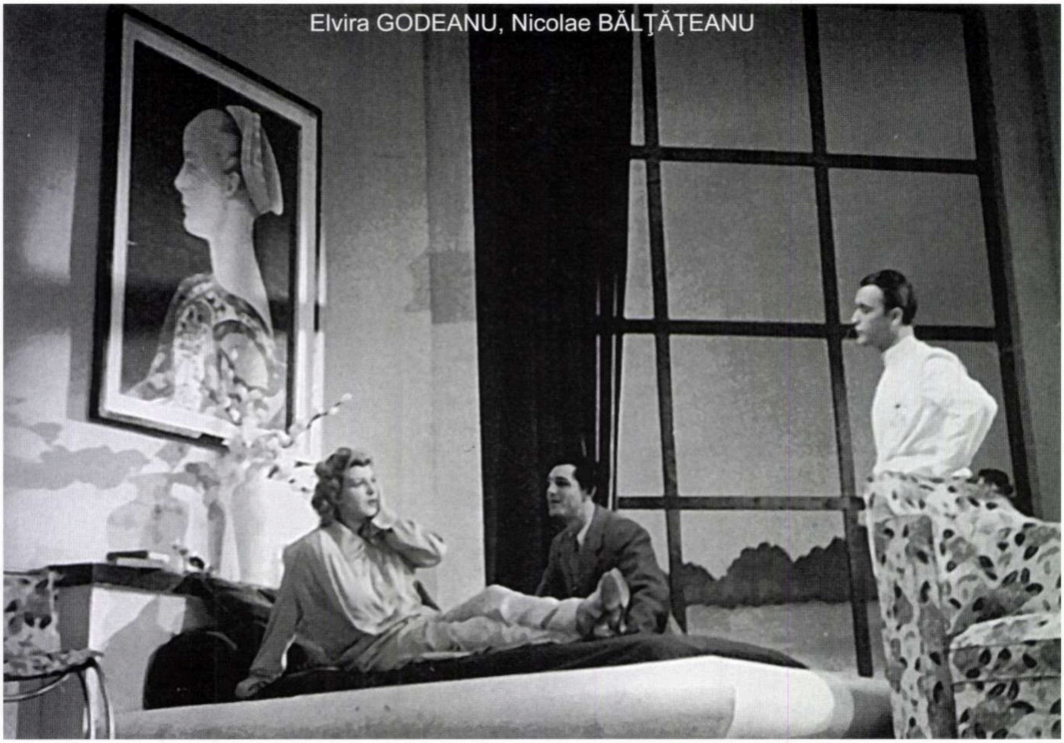
Elvira GODEANU şi Nicolae BĂLŢĂŢEANU

cabaret), cântec de care lui îi era dor. Mihai o crede din nou a fi, de fapt, Bella. În final, până şi directorul stabilimentului, mirat de transformare, o întreabă repetat cine e. Ana răspunde, la fel de repetat: Sunt Ana Bella. Sunt Ana Bella. Sunt Ana Bella.

Ne aflăm în plină dramă a personalităţii. Cei doi eroi suportă, fiecare, o trecere de la o stare la alta. Experienţa cea bună îl face pe Mihai să se întoarcă la felul lui de a fi dinainte; experienţa cea rea o determină pe Ana să-şi recompună atât numele, cât şi atitudinea. Şi, cum casa de sănătate are ca specialitate bolile psihice, printre personaje se află şi alte asemenea tipuri de suferinţe, printre care domnul care doarme mereu şi în momentele de trezie se plânge că nu poate dormi, sau femeia care timp de câteva zile din săptămână trăieşte ca priceput om de afaceri şi alte câteva se consideră a fi Ecaterina cea Mare... Se încheagă o firească atmosferă de spital, sunt puse în mişcare personaje-medici şi personaje-pacienţi, nu fără anumite note de umor, împletite cu cele grave, trăite de cei veniţi să se vindece. Această piesă aduce în scenă un fapt divers, pentru a-l supune unui experiment şi pentru a-l rezolva prin mijloace moderne – fie ele ştiinţifice, gen psihologia lui Theodule Armand Ribot, fie ele literar-dramaturgice, gen Pirandello.

Convins că eşecul din 1926 al piesei *Mioara* se trăsese de la critici, dar şi de la direcţia de scenă; convins că în România nu există regizori în stare să monteze drame, convins, de asemenea, că el, Camil, e singurul capabil să pună în scenă drame, a ţinut să-şi regizeze singur piesa, aşa cum, în urmă cu câteva luni, se întâmplase cu *Mioara*. Spectacolul realizat de autor în 1944 a trezit interesul publicului. „Biletele erau vândute mereu cu câteva zile înainte şi piesa părea pornită pe o serie menită să treacă de sfârşitul stagiunii“ – spune autorul-regizor.

Într-o perioadă cu o foarte bogată presă, evenimentul nu a rămas neconsemnat de către marile cotidiene şi, bineînţeles, de către revistele de specialitate. Gazetarii teatrali întâmpină întoarcerea scriitorului la uneltele sale cu o surpriză: ei

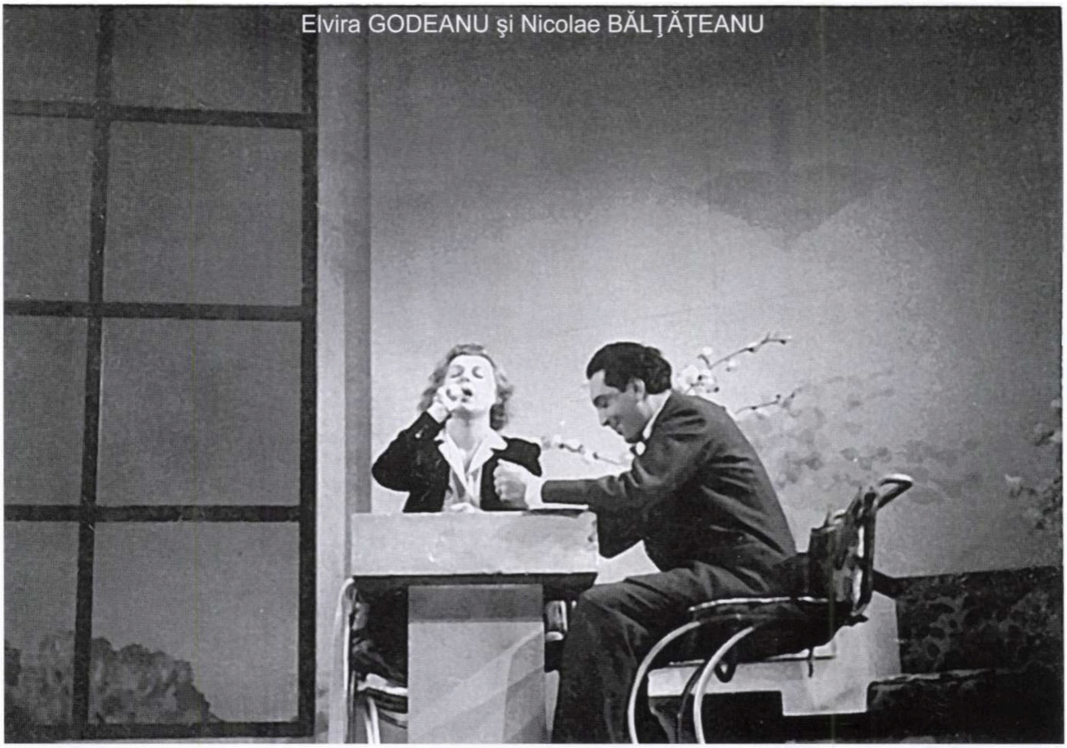


Elvira GODEANU, Nicolae BĂLŢĂŢEANU

se răzvrătesc. Se arată nemulţumiţi, unii de prestaţia altora, în legătură cu piesa lui Camil Petrescu. A fost însă o revoltă în mic, nesusţinută teoretic, ci doar afirmativ.

Critica dramatică a gazetarilor a sesizat suava înrudire a noii lucrări a lui Camil Petrescu cu Pirandello şi a făcut din ea un fel de cal de bătaie, susţinând că autorul nostru şi-a altoit piesa pe *Henric al IV-lea* al celebrului italian. Nu putem să nu observăm vehemenţa unor cronicari, grăbiţi să blameze şi piesa, şi dramaturgul. Dacă noi, cititorii de azi, ne mirăm de unele afirmaţii întâlnite în câteva cronici, cu atât mai mult trebuie să-i fi iritat ele pe contemporani. Numai că, într-o primă etapă, nu cele defavorabile au supărat, ci – culmea! – cele elogioase! Cele mai defavorabile cronici apar în 2, 4 şi 5 martie, una în cotidianul *Ecoul*, semnată de Dem. Theodorescu, alta în *Curentul*, semnată de Mircea Ştefănescu, iar ultima în publicaţia de artă *Bis*, semnată de N. Carandino. Au apărut însă (nu ca altădată, în cazul *Mioarei*) şi destule opinii favorabile lucrării şi a spectacolului – ceea ce i-a scandalizat şi îndârjit pe denigratori. Este foarte curios că opiniile diferite nu iscă o polemică, nu iscă exprimarea unor opinii contrare, bazate pe analize, pe argumente, în înseşi cronicile dramatice. Toată gâlceava (*răzmeriţa*, deh!) începe în note sumare, dispersate în rubrici de mai puţină însemnate decât rubrica destinată vieţii teatrale. După cronica aneantizatoare a lui N. Carandino, *Bis* publică în 12 martie, în rubrica „Mici şi ascuţite", o punere la punct adresată criticului de la *Spectator*, pentru că... a lăudat piesa!

Se obişnuia pe atunci ca în presă să fie publicate uneori fragmente din cronici despre câte un spectacol, cu scopul de a face reclamă unei montări, unei piese, unor reuşite actoriceşti. În cazul piesei *Iată femeia pe care o iubesc*, acest procedeu e folosit pentru a-i da în vileag pe confraţii care nu s-au opus dramaturgului şi piesei sale. Prima publicaţie care a selectat frânturi din cronici entuziaste şi desfiinţatoare a fost *Cortina*. Grav deteriorată, colecţia acestei publicaţii de specialitate de la Biblioteca Academiei nu



Elvira GODEANU şi Nicolae BĂLŢĂŢEANU

mai poate fi răsfoită. Din păcate, trebuie să spun că încă de acum vreo treizeci de ani, când am avut-o pentru ultima oară sub ochi, îi lipseau numerele dintre datele 26 februarie – 1 aprilie 1944. Ca atare, pentru a şti cam cum s-a alcătuit acea *trecere în revistă a opiniilor critice* despre *Iată femeia*..., citim relatarea din altă gazetă de specialitate, şi anume din *Spectator,* unde se contestă opiniile exprimate în *Cortina*. Editorialul de patru coloane din *Cortina* purta titlul *Mare răzmeriţă în critica dramatică bucureşteană:* „Iată femeia pe care o iubesc“ *a întrunit cele două extreme ale criticii: vehemenţă alături de elogiul superlativ. Prestigiul criticii dramatice în faţa publicului.* A fost ca şi cum, incitaţi de atitudinea jurnaliştilor de la *Bis*, cei de la *Cortina* ar fi „cântărit“ cronicile apărute în primele două săptămâni de după premieră.

Dar nici gestul *Cortinei* – incorect, după cum rezultă din *Spectator* – nu rămâne fără urmări. Intervin redactorii de la *Fapta*. Convingerea lor este că, în câte s-au scris despre noua piesă a lui Camil Petrescu, au predominat părerile favorabile. Şi atunci, întreprind şi ei o evaluare a ecourilor despre *Iată femeia pe care o iubesc*. Abia aceasta se face de pe poziţia de preţuire a dramaturgului. Redactorul de la *Fapta* preia de la confratele de la *Cortina* titlul „Mare răzmeriţă“... În partea introductivă, denunţă caracterul tendenţios al trecerii în revistă realizate anterior. Nu precizează în ce constă tendenţiozitatea, dar îl lasă pe cititor să înţeleagă că toată discuţia se duce despre o piesă de mare interes, *care e azi în centrul vieţii teatrale de la noi.* În tabloul întocmit de *Cortina,* părerile pro şi contra se aflau, numeric, la egalitate: în raport de şase la şase. Or, tocmai aceasta îl nedumereşte pe redactorul de la *Fapta*. El simte că viziunea critică asupra dramaturgului Camil Petrescu s-a schimbat foarte mult faţă de cea din 1926 şi chiar faţă de cea din stagiunea trecută, şi ţine să sublinieze binevenita transformare. Măcar numeric! Între timp, mai apăruseră cinci sau şase cronici. Toate sunt citite şi puse la locul lor. *Cortina* îi împărţise pe critici în două

Elvira GODEANU

categorii: entuziaşti şi denigratori. *Fapta* îi împarte în trei: critici care neagă piesa (şase), critici care au rezerve (doi) şi critici care o elogiază (opt sau nouă). Între fragmentele excerptate din presă e şi unul scris de filosoful Anton Dumitriu. Opiniile lui sunt puse în final, ca un fel de concluzie. Mereu gata de atac, *Bis* îşi mai utilizează o dată rubrica „Mici şi ascuţite": în 26 martie, îl ia în răspăr chiar pe Anton Dumitriu! Nu i se contestă ideile expuse, nu e acuzat de părtinire, ci pur şi simplu i se sugerează că nu avea ce căuta în discuţia iscată. Nu ca urmare a vreunei analize, vreunei demonstraţii, ci folosindu-se o celebră locuţiune provenită de la Pliniu cel Bătrân – aceea cu cizmarul admonestat atunci când şi-a îngăduit să exprime păreri despre un tablou al pictorului Apelles: „*Cizmare, nu mai sus de sanda!*" Parcă era prea de tot...

Citind majoritatea acestor luări de atitudine, observăm că, dincolo de cronica dramatică propriu-zisă, dacă nu a existat o polemică, a existat măcar un dialog. Nu au fost expuneri de motive, nu au fost pledoarii, nu au fost demonstraţii, ci şfichiuiri şi aluzii maliţioase, care, întinzându-se pe aproape toată luna martie, dovedesc că piesa a stat cu adevărat în centrul vieţii teatrale.

La urma urmei, în ce a constat răzmeriţa? Într-o primă etapă, în evidenţierea de către unele publicaţii a deosebirilor de păreri ale cronicarilor despre piesă şi în înţepături (*Mici şi ascuţite*... nu?) adresate susţinătorilor lui Camil Petrescu şi ai piesei sale. În cea de-a doua etapă, mult mai importantă, ea a constat în consemnarea mai justă a dozei de adevăr existentă în critică. Interesant este că fiecare dintre criticii care se referă la răzmeriţă pare obsedat de ideea de rea-credinţă în valorificarea actului artistic! Şi, de asemenea, încearcă să ia drept martor, în sprijinul spuselor sale, publicul.

Am ales să publicăm pagina din *Fapta*, pentru a se vedea o dată în plus cum era tratat în acei ani dramaturgul Camil Petrescu. Dar şi pentru că ea reprezintă momentul în care critica a devenit mai conştientă de marea lui valoare. Nu de alta, dar mâine-poimâine şi colecţia acestui ziar se va ruina şi va deveni de neutilizat...

Mare răzmeriţă în critica dramatică bucureşteană

„Iată femeia pe care o iubesc" a întrunit cele două extreme ale criticii: vehemenţă alături de elogiul superlativ. Prestigiul criticii dramatice în faţa publicului.

Nici titlul, nici subtitlul nu ne aparţin. Sunt ale unei gazete de specialitate şi sunt puse deasupra unui editorial de patru coloane. N-ar fi însă nimic de spus dacă această pretinsă revistă a presei n-ar fi cu totul tendenţioasă.

Tocmai fiindcă e vorba de o piesă care e azi în centrul vieţii teatrale de la noi, stârnind atâta vâlvă şi fiind discutată cu atâta pasiune, ni se pare necesar să restabilim lucrurile, înfăţişând o adevărată oglindă a criticii dramatice.

Cei care au văzut piesa credem că sunt lămuriţi în care parte e adevărul, alegând critica dreaptă de aceea de rea-credinţă.

Cu adevărată onestitate şi bună-credinţă, fiindcă e vorba de bună şi rea-credinţă, concluzia adevărată o trage ziarul Poporul. Piesa d-lui Camil Petrescu, *Iată femeia pe care o iubesc*, a stârnit – cum spune un ziar de specialitate – „o mare răzmeriţă în critica dramatică bucureşteană". Mai mult decât la oricare altă piesă, criticii dramatici s-au împărţit în două tabere de cea mai stridentă contradicţie, aşa că unele gazete s-au văzut nevoite s-o pună pe două coloane, numărându-le voturile, ca la cercetarea unui scrutin.

Rezultat: şase critici de partea entuziaştilor şi şase de partea celor cu „Jos piesa!"

Prin urmare, balotaj. Departe de a-i năuci pe spectatori, rezultatul anchetei a mărit şi mai mult curiozitatea publicului, care dă năvală, totuşi, la piesa mult comentatului autor.

Astăzi, la a şaptea sau a opta reprezentaţie, piesa întruneşte săli arhipline...

Şi acum, să lăsăm să vorbească aceşti critici bucureşteni, arătând că începem cu cronicile defavorabile, şapte la număr, ca să continuăm cu vreo două de mijloc, pentru ca să ajungem apoi la majoritatea criticii dramatice cinstite...

Nu sunt mulţumiţi de piesă

Curentul

„Rar şmecherie mai cusută cu aţă de biet filosof nepriceput la şiretlicurile simplilor muritori de rând decât această caznă în 0 tablouri. [...] Afişul strigă «comedie», dar sala râde din pricina ridicolului acestei melodrame cu pretenţii ideologice." (Mircea Ştefănescu)

Bis

„D. Camil Petrescu n-are niciodată, scenic, nimic de spus. [...] d. Camil Petrescu nu are dialog. D. Camil Petrescu nu ştie să construiască un personaj. D. Camil Petrescu are neîncetat un ton fals.

Pe deasupra, zeii nu-i dau ajutor. N-are nici măcar norocul să nimerească, din greşeală, un act, un tablou, o situaţie, o replică." (N. Carandino)

Ecoul

„D. Camil Petrescu a fixat criticilor literari, ca să-l înţeleagă, un termen care variază între 90 şi 200 de ani. Nu ştiu cât ne-a acordat nouă, ăstora mai modeşti, din critica dramatică. E de bănuit că – în principiu – sorocul e mult mai îndepărtat.

Şi, să considerăm că, încă o dată, autorul *Mioarei* a învederat, pe cheltuiala generoasă a Teatrului Naţional, că n-are nicio însuşire din cele pretinse de literatura şi construcţia dramatică. În neputinţă să-şi adune şi să-şi administreze materialul uman necesar, d-sa reduce drama la o serie de dialoguri când pretenţioase, când triviale, când pueril-sentenţioase, când încărcate de ridicol, de citaţii de nume proprii, pentru o ieftină *epatare*.

Acum, veţi întreba ce se întâmplă cu aceşti doi eroi? Răspundem: nu se întâmplă nimic, dar absolut nimic." (Dem Teodorescu)

Acţiunea

„Încurajat de un sistem de încasări pe care l-a avut *Mioara* primăvara trecută şi fără să ţină seama că absolut toate reprezentaţiunile de teatru, cinematograf, music-hall şi circ fac reţete uluitoare, d. Camil Petrescu s-a lăsat convins de ideile ce le are despre geniul său dramatic şi a scris o comedie menită să revoluţioneze teatrul contimporan şi să aducă o contribuţie extraordinară pentru luminarea teoriei personalităţii." (A.Tita Bobeş ?)

Cortina

„După o premieră lamentabilă, la care am putut vedea totuşi oameni în toată firea făcând clacă şi furnizând entuziasme de convenienţă, ca la spectacolele de vedete de la Gioconda şi de la Tănase:

Frământat de problemele filosofice, alergând în permanenţă după probleme «cerebrale», străduindu-se să epateze prin abstractismul temelor sale, d. Camil Petrescu a scris o piesă de laborator, care ar vrea să fie interesantă şi pretenţioasă, dar care, până la urmă, nu reuşeşte să fie decât confuză şi, ceea ce e mai grav încă, banală." (Mugur Valahu ?)

Porunca vremii

„Urmărind cu stăruinţă latura psihologică a eroilor săi, d. Camil Petrescu a vrut să facă din noua sa lucrare dramatică o piesă *à thèse* cu o vădită înclinaţie spre psiho-analiză. Din această cauză d-sa a neglijat complet factorii principali, cum ar fi acţiunea sau nervul dramatic, necesari într-o lucrare de teatru, astfel că noua sa piesă este mai mult o conferinţă cu proiecţii despre viaţa sufletească în raport cu individualitatea, căci ea singură determină legile vieţii sufleteşti." (Florimar)

Predomină rezervele

Ordinea

„Din cauza neajunsurilor de mai sus, piesa, până la tabloul al şaptelea, suferă de monotonie, de lipsă de fior dramatic, de emoţie şi de poezie. În tot timpul acesta, pe scenă, pe motiv că se asigură atmosfera piesei, circulă tot felul de maniaci şi de nebuni. [...] Odată însă cu tabloul al optulea, scena se iluminează şi darul de a gândi teatral al autorului se înfăţişează în forme selecte şi distinse. [...] Surprindere, încremenire, emoţie scenică adevărată.

Puternic şi captivant moment de teatru, în care o femeie, arsă de fiorul dragostei şi înălţată de pasiune şi mândrie, devine flacără, esenţă şi substanţă." (Alexandru Anestin)

Timpul

„Autorul acestei piese este, fără îndoială, unul dintre scriitorii de seamă ai literaturii noastre contemporane. Spirit neliniştit de mari întrebări, capabil să-şi pună, ca obstacole interioare, probleme de cea mai acută importanţă; nedându-se în lături să ia viaţa sufletească de la capăt, ori de câte ori simte că găsirea adevărului îi cere un nou efort; solicitat de îndoieli, copleşit adesea de ele, d. Camil Petrescu e un om de litere dublat de un gânditor, şi a cărui activitate de până acum stă mărturie că ne găsim în faţa unei maturităţi intelectuale de rară calitate.

Ce face d. Camil Petrescu? Întâi scrie piesa din punctul său de vedere, şi cum d-sa e abstract şi analist, lucrarea ia înfăţişarea unei fişe impecabile de laborator, pentru uzul savanţilor, nu al marelui public. În al doilea rând, d-sa scrie teatru cu tehnica romanului, uitând că publicul vine la teatru să vadă.

În al treilea rând, d. Camil Petrescu are o slăbiciune, aş zice un cult, pentru valorile eterne. De aceea piesele sale sunt pline de disertaţii, de mici conferinţe, de paranteze care nu adaugă cu nimic la desfăşurarea dramatică a spectacolului." (Petru Manoliu)

Elogiază piesa

Fapta

„*Iată femeia pe care o iubesc* a d-lui Camil Petrescu a constituit una din frumoasele biruinţe ale literaturii dramatice originale." (Ion Băleanu)

Spectator

„Ca eseist şi critic dramatic, d. Camil Petrescu s-a pronunţat pentru teatrul de cunoaştere, atitudine exemplificată prin producţiile sale teatrale care au precedat *Suflete tari*. Pentru d-sa, teatrul de idei a fost şi a rămas adevărata artă scenică, în care esenţele sufleteşti se pot întrupa în oameni. După *Mioara*, *Mitică Popescu*, *Jocul ielelor*, *Act veneţian*, *Danton*, piesa de luni seară, *Iată femeia pe care o iubesc*, apare ca un prototip al acestei concepţii de artă teatrală. [...] Problema personalităţii, dezbătută de altfel într-o lungă serie de lucrări dramatice, e prezentă în piesa d-lui Camil Petrescu sub aspecte tot atât de inedite, precum e de nouă sau inedită concluzia la care se ajunge în ultimul act; mai mult, putem spune că ultima lucrare a d-lui Camil Petrescu constituie, din multe puncte de vedere, o energică şarje împotriva teatrului pirandellian, atât de la modă în ultimii ani. [...] Cu un interes deopotrivă vizibil la adversari ca şi la prieteni, piesa d-lui Camil Petrescu s-a bucurat de o primire călduroasă, în sensul cel mai adevărat al cuvântului. Ştim să desprindem nuanţa primirilor confecţionate mai dinainte de ridicarea cortinei şi afirmăm – cu o lealitate pe care fiecare spectator va avea s-o aprecieze – că *Iată femeia pe care o iubesc* este o piesă care îşi merită o lungă, triumfală serie." (C. Panaitescu)

Poporul

„Piesa d-lui Camil Petrescu era aşteptată de mult şi în aşteptarea multora era privită ca un eveniment teatral în accepţia proprie înţelesului iniţial al acestui termen.

Iată femeia pe care o iubesc este o piesă (noi i-am spune dramă) de cugetare, de intelectualitate pură, în care d-sa pune problema personalităţii umane, procesul psihologic al personalităţii, a eului moral şi psihic, a vagului sau imprecisului acestui *eu*.

Este, totuşi, una din puţinele piese la noi care pun publicului o problemă şi îl determină să plece din sală ducând dincolo de zidurile teatrului o preocupare, o frământare a unei probleme şi prelungirea spectacolului în suflet, dincolo de căderea cortinei pentru ultimul act.

Crearea acestui fenomen, d. Camil Petrescu l-a realizat pe deplin, în condiţiuni de adevărată viziune de artă." (Const. Argeşanu)

Vremea

„Ţin de la început să accentuez caracterul de sărbătoare pe care ni l-a procurat ascultarea piesei d-lui Camil Petrescu. [...] Ele sunt cu prisosinţă compensate de o poezie aproape aeriană a celor mai multe pasagii, de o sinceritate vehementă, profundă în structura sufletească a eroilor, de o meşteşugită şi teatrală îmbinare a jocului dintre adevăr şi ficţiune, dintre realitate şi visare." (Tudor Şoimaru)

Universul

„Inamicii d-lui Camil Petrescu nu-l cruţă şi, uneori, sar dincolo de cal, înjurându-l pentru ceea ce nici n-au cunoscut încă. La fel a fost şi cu această piesă, *Iată femeia pe care o iubesc*, declarată cu autoritate (?) inepţie... înainte de a fi avut loc premiera! Dar pentru nişte îndrumători publici şi cinstiţi mânuitori de condei, acest exces de zel nu e tocmai recomandabil. [...] Subiect interesant, deschizător de probleme, făuritor de întrebări. [...] Piesa e foarte abil construită [...] Dacă spaţiul acestei cronici informative n-ar fi limitat, am mai semnala destule lucruri frumoase, strecurate de autor în acest spectacol.

Piesa a avut o foarte caldă primire din partea unei săli pline până la refuz." (Valeriu Mardare)

Viaţa

„Dacă ar fi să urmărim această simplă dar cinstită reţetă, ar fi să scriem pe bună dreptate în fruntea acestei cronici, în care poate noi vom mai pregeta pe alocuri, că lucrarea d-lui Camil Petrescu, *Iată femeia pe care o iubesc*, a fost un mare şi categoric succes de public. Mai cu seamă înspre sfârşitul spectacolului, aplauzele şi rechemările se ţineau lanţ.

D. Camil Petrescu, inteligent, erudit, asociativ, a simţit ca nimeni altul poate această imensă, unică şi dureroasă artă şi s-a lăsat atras de ea, pentru un joc ce nu stă departe de model şi aduce sigur şi o originalitate de puncte de vedere şi de rezolvări, cu ceea ce mai ales deosebirea rasială, am scrie, aduce între un italian şi un român, în preajma aceleiaşi formule. [...] *Iată femeia pe care o iubesc* a fost un succes sigur, cu care autorul şi-a văzut răsplătită truda şi conştiinciozitatea artistică." (Ion Marin Sadoveanu)

Universul literar

„Faţă de oarecare nerăbdare cu care a fost aşteptată şi faţă de oarecare agitaţie care întovărăşeşte de obicei reprezentaţiile şi reluările pieselor d-lui Camil Petrescu, şi care se ştie că nu a lipsit nici de data aceasta, întrebarea normală care se pune este următoarea: ce anume reprezintă această nouă lucrare dramatică? Reprezintă ea, în adevăr, vreo valoare?

Şi de ce natură?

Aduce ceva nou?

Sau este numai un simplu «bluff", aşa cum s-a spus câteodată – extrem de bine regizat din punctul de vedere al publicităţii? Iată ceea ce voi încerca să desprind, în rândurile care urmează.

Piesa d-lui Camil Petrescu, *Iată femeia pe care o iubesc*, pentru literatura noastră, în orice caz începătoare, reprezintă multe: ea se ridică până la anumite înălţimi şi spaţii oarecum rarefiate şi, sub raportul teatrului de preocupări, la un nivel teatral poate încă nemaiatins la noi.

În epoca acestui teatru cerebral, prin opera d-lui Camil Petrescu şi în special cu ultima d-sale lucrare, noi suntem prezenţi.

Şi suntem prezenţi într-o formă inteligentă.

Aş putea spune: chiar strălucită!

O piesă care, în orice caz, depăşeşte multe dintre încercările epigonilor postpirandellieni, de o remarcabilă ţinută intelectuală – evident: în special intelectuală –, dar, pe acest plan, chiar de o anumită tensiune." (Alexandru Drăghici)

Rampa

„Înainte de a fi o piesă bine alcătuită, ultima creaţie dramatică a d-lui Camil Petrescu s-a desfăşurat sub semnul incontestabilei sale personalităţi. A fost mai întâi un spectacol Camil Petrescu, prin tot ceea ce autorul *Sufletelor tari*, al *Patului lui Procust* şi al volumului de eseuri *Teze şi antiteze* ne-a îngăduit să vedem din multiplele sale preocupări, din realizările sale, împărţite în planuri orientate atât de divers, din temperamentul său complex şi fermecător de capricios, din prezenţa unei efervescenţe tinereşti, care îşi începe, cu fiecare nouă creaţie, o carieră proaspătă, ce deschide noi perspective.

Orice nouă apariţie în arena intelectuală a sa este urmărită atent, comentată, intrigă până la a deveni senzaţională, este salutată cu aplauze ori nedumereşte pe unii dintre spectatori. Aceasta înseamnă a fi mereu proaspăt, a pune probleme şi a provoca, prin originalitatea acestora, o curiozitate la fel de proaspătă.

Scenele dintre Bella şi Mihai au acel intimism dramatic, se desprind cu acea căldură poetică ce ne-a tulburat în lectura scrisorilor d-nei T. din *Patul lui Procust*. Au şi gingăşia jocului amoros şi pateticul simplu al unei povestiri analitice, care, de asemeni, se desfăşură cu voluptatea tainei." (Ovidiu Constantinescu)

Seara

„Faţă de nerăbdarea cu care s-a aşteptat reprezentarea piesei *Iată femeia pe care o iubesc*, şi faţă de pasiunea cu care se iscă prin presă discuţiile în jurul operei de teatru a d-lui Camil Petrescu, este evident că triumful premierei de luni seară depăşeşte chiar semnificaţia succesului la care a avut dreptul această lucrare excepţională.

Se pare, astfel, că ne apropiem de o limpezire a lucrurilor, de acea dezbatere necesară spre a se vedea că, prin neglijarea repertoriului Camil Petrescu, prin neprezentarea acestui repertoriu în mod complet şi în condiţii suficiente, cel dintâi dăunat a fost teatrul nostru. Remarcăm deocamdată că, în entuziasmul cu care publicul şi-a dăruit luni seara aplauzele, s-au înecat şi ultimele încercări de obstrucţie ale unei minorităţi înăcrite, deşi intenţia lor fusese cinic mărturisită." (C. I. Şiclovan)

Timpul

„Rândurile de faţă au luat naştere dintr-o nedumerire: am citit cronicile ce s-au scris asupra lucrării dramatice a lui Camil Petrescu, *Iată femeia pe care o iubesc*, dar nicăieri nu am întâlnit piesa autorului. În cele favorabile am găsit un rezumat sec, schematic, al lucrării, departe de problema dezbătută în piesă; în cele defavorabile am găsit citate una sau două fraze smulse arbitrar din context şi un număr de opinii personale, mai mult sau mai puţin sincere, dar, vorba d-lui Camil Petrescu, în mod cert neautentice... Pe de altă parte, am asistat la spectacol – un alt spectacol decât acel restituit atât de parţial de cele ce s-au scris despre el – şi am observat că şi publicul, care a punctat momentele culminante ale piesei prin manifestarea unui entuziasm rar întâlnit în sălile noastre de teatru, a văzut o altă piesă decât aceea redată de critică. Nedumerirea mea se despărţea în două întrebări: cum este posibil ca oamenii noştri de teatru, a căror competenţă este recunoscută universal, pretutindeni şi totdeauna, să aibă o vedere atât de deficientă? Şi cum este posibil ca un public atât de numeros să vadă mai just decât specialiştii?

D. Camil Petrescu părăseşte aici domeniul abstracţiunilor, pentru a trece la o metodă directă, concretă, care să ne dea posibilitatea să afirmăm: iată ce este personalitatea, în mod empiric, iată ce este faptic, iată ce este ea ca existenţă concretă, nu ca abstracţiune. Pentru aceasta, autorul îşi alege calea cea mai specific umană, cea mai dramatică şi cea mai accesibilă spectatorilor: iubirea. Acesta nu e un mijloc teoretic – de aceea nici nu are nevoie să fie definit; fiecare dintre noi a trăit tragedia necesităţii propriei noastre compliniri prin dragoste, şi istoria şi literatura ne-au lăsat unele din cele mai interesante capitole în privinţa aceasta. Dacă există o personalitate, care reprezintă cu adevărat omul, ceea ce este universal în el, ceea ce este umanitatea lui, ea va fi descoperită direct, pe un drum fără ocoluri, care duce în însăşi fiinţa noastră interioară, pentru a-i dezvălui secretul cel mai ascuns: şi acest drum este dragostea.

Ea arată că nici Ribot, nici Pirandello nu au dreptate. Personalitatea, chiar în cazurile când ne apare ca fluctuantă şi schimbată, nu depinde nici de modalităţile ei diferite de expresie, nici de fizic, nici de veşminte. Bella şi Ana sunt identice în tot ceea ce este exterior: sunt însă diverse într-un singur punct şi acesta le deosebeşte esenţial, în ceea ce sunt fiecare, independent de contingenţele materiale: anume în interiorul lor, care le face pe fiecare să fie aşa cum sunt şi nu altfel. Ajunsă aici, piesa d-lui Camil Petrescu atinge un dramatism de proporţii metafizice. Printr-o metodă concretă de a surprinde substanţele. De aceea filosofia d-sale poartă numele de *Doctrina substanţei*.

Fiecare spectator şi-a recunoscut propria-i dramă în jocul actorilor de pe scenă; el a văzut că abstracţiile şi teoriile sunt de partea medicilor, sunt ale lui Ribot şi Pirandello, dar viaţa în realitatea concretă, accesibilă imediat intuiţiei fiecăruia, era condusă, în modul cel mai natural, de d. Camil Petrescu. Fiecare individ, oricât de simplu, are intuiţia concretului pe care i-a dat-o Dumnezeu sau natura, dar nu are cunoştinţa lui explicită prin concepte abstracte. De aceea publicul a pătruns în miezul piesei d-lui Camil Petrescu: pentru că s-a recunoscut pe sine în toată această frământare. Iată deci, cum m-am întâlnit cu publicul în înţelegerea lucrării dramatice a d-lui Camil Petrescu. Şi aceasta explică, desigur, pentru ce criticii de teatru nu s-au putut pune de acord cu spectatorii." (Anton Dumitriu)

„E suficientă singură parcurgerea acestor citate, ca să se vadă limpede unde e buna-credinţă şi unde este miopia intelectuală, voinţa de falsificare, tăgăduirea evidenţei înseşi. Când scrii că «d. Camil Petrescu nu are norocul să nimerească din greşeală un act, un tablou, o situaţie, o replică» înseamnă cu alte cuvinte să faci un act de sinucidere intelectuală."

(Apare, nesemnat, în ***Fapta*** din *19 martie 1944*)

www.fnt.ro

București Ediția a-24 a

2014

24 OCTOMBRIE – 2 NOIEMBRIE

Foto: Dimitra Stasinopoulou

FNT FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

Biletele se găsesc în rețeaua Eventim și online pe Eventim.ro

PRODUCĂTORI:

UNITER
UNIUNEA TEATRALĂ DIN ROMÂNIA

ARCUB

TNB I. L. CARAGIALE

PROIECT CULTURAL FINANȚAT DE:

MINISTERUL CULTURII

PRIMĂRIA MUNICIPIULUI BUCUREȘTI

CONSILIUL GENERAL AL MUNICIPIULUI BUCUREȘTI

PARTENER:

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

FNT 2014

Marina CONSTANTINESCU
Director artistic şi selecţioner al FESTIVALULUI NAŢIONAL DE TEATRU

Argument

Dacă în mandatul trecut – anii 2005, 2006, 2007 – am construit o structură a Festivalului punând în centru Regizorul, relaţiile acestuia cu propriul demers şi dialogul diferit cu trupe complet diferite din ţară, dacă am simţit nevoia să creez secţiuni şi module care să definească mai just fenomenul teatral, încercând chiar clasificări şi ierarhii, de data aceasta am ales să ţin seama de dinamica reală şi de varietatea clară, decantată a mişcării teatrale.

Teatrul nu este într-un singur fel, expresivitatea lui naşte nuclee şi direcţii puternice, recognoscibile, care trebuie să fie puse în acelaşi plan.

De aceea, această imagine pe care o propun pentru stagiunea **2013–2014**, obiectul analizei acestei ediţii a **Festivalului Naţional de Teatru** doreşte să arate o plajă largă, vie, care există şi se manifestă, în acelaşi timp, într-o diversitate consistentă în mişcarea noastră teatrală.

De la spectacole de mare anvergură estetică şi tehnică, la spectacole de dimensiuni mici, care pun lupa pe tehnica actorului şi pe intimitatea spaţiului de joc, de la teatrul realist la teatru-dans, sau teatru-coregrafic, sau la pantomimă, sau la teatru-document, de la accentul pus tot mai mult pe texte puternice, provocatoare, din dramaturgia clasică sau contemporană, la tradiţia recuperată a teatrului idiş. Toate acestea sunt zonele de expresie care îi preocupă pe creatorii noştri.

Există în acest moment un număr mare de producţii, de toate felurile. Şi e foarte bine că este aşa. Dar asta nu înseamnă, neapărat, şi calitate.

Din punctul meu de vedere, numărul spectacolelor remarcabile, din intervalul urmărit, este extrem de mic. Din multe spectacole se poate face unul singur, memorabil, luând de undeva performanţa unor actori, din altă parte sclipirea unei idei regizorale sau a ideii de spaţiu pe care un scenograf o aduce pe scenă, marcând tot ce se întâmplă în jur.

Un festival nu trebuie să cosmetizeze fenomenul teatral real şi concret. Nu trebuie, însă, să meargă doar pe ce este vârf, elită, ca pentru o Gală UNITER. În acelaşi timp, nici să coboare spre forme diluate sau neîmplinite pentru regizorii importanţi. Din acest punct de vedere, am ales pentru fiecare regizor ceea ce consider că îl reprezintă complet şi complex, nu în general, ci în stagiunea despre care este vorba, 2013–2014.

Cred până la capăt în valoare şi în teatrul de valoare, în acele forme care provoacă spiritul şi împing lucrurile înainte. Am un respect enorm faţă de toţi artiştii care îşi fac profesiunea cu devotament, încredere şi nebunie, într-un timp în care cultura, arta, educaţia par să nu mai conteze. Nici măcar în plan secund.

Performanţele artiştilor trăiesc în fiecare reprezentaţie, în fiecare seară, dincolo de contextul unei selecţii pentru un festival sau pentru un premiu.

Îmi asum cu maximă responsabilitate structura Festivalului, programul estetic, programul financiar ce decurge implicit din structura pe care am gândit-o, îmi asum orice critică constructivă, eficientă care să mă ajute în definirea unui Festival cu identitate, cu o imagine limpede, un Festival brand de ţară, care să nuanţeze dialogul, respectul reciproc, solidaritatea culturală şi intelectuală din spaţiul nostru spiritual.

Vreau să le mulţumesc celor doi directori de Festival care s-au succedat din 2008 încoace. Cristina Modreanu şi Alice Georgescu au luptat ca Festivalul să meargă mai departe, dincolo de obstacole de tot felul, ca motorul să nu se oprească, au luptat să descopere drumuri şi circuite noi.

Am suferit întotdeauna atunci când o schimbare politică a adus, ca de la sine, atitudinea de a şterge tot, de a anula absolut tot ce au făcut cei dinainte. Cred în continuitate, cred în depistarea lucrurilor solide, valabile, consistente, pe care trebuie să le preiau din ce a fost până acum şi să le duc mai departe.

Vreau să mulţumesc devotamentului fiecărui profesionist din echipele care au lucrat la realizarea Festivalului. Dar şi echipelor tehnice care au ştiut să îşi pună în valoare profesionalismul.

Selecţia oficială a spectacolelor

Acasă, în miezul verii de Tracy Letts, regia Claudiu Goga, Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" Iaşi

Amalia respiră adânc de Alina Nelega, regia şi scenografia Tudor Lucanu, Teatrul Naţional Cluj-Napoca

Cabaret de Joe Masteroff – un spectacol de Răzvan Mazilu, Teatrul German de Stat Timişoara

Castingul dracului – un spectacol de Radu Afrim, Teatrul Naţional Târgu Mureş, Compania „Tompa Miklós"

Cinci ore cu Mario de Miguel Delibes, regia Mariana Cămărăşan, „Unteatru" Bucureşti

De vânzare – un spectacol de Gianina Cărbunariu, Teatrul „Odeon" Bucureşti

Familia Tót de Örkeny István, regia Bocsárdi Laszló, Teatrul Naţional „Marin Sorescu" Craiova

Fă-mi loc! de Anthony Michineau, regia Radu Beligan, Asociaţia „Inspira" Bucureşti

Furtuna, după William Shakespeare, regia Alexander Morfov, Teatrul Naţional Bucureşti

În trafic – un spectacol de Alina Nelega, Teatrul Naţional Târgu Mureş, Compania „Liviu Rebreanu"

Lecţia de violoncel de Mona Radu, regia Felix Alexa, Teatrul „Metropolis" Bucureşti

Mazl-Tov... And Justice For All! de Andrei Munteanu, regia Andrei Munteanu, Teatrul Evreiesc de Stat Bucureşti

Mozart steps – un spectacol de teatru coregrafic de Gigi Căciuleanu, Teatrul Naţional „Radu Stanca" Sibiu

Noul locatar de Eugène Ionesco, regia Mihaela Panainte, Teatrul Municipal Baia Mare

Noul locatar de Eugène Ionesco, regia Gábor Tompa, Teatrul „Nottara" Bucureşti

Oidip – scenariul original şi regia de Silviu Purcărete, Teatrul Naţional „Radu Stanca" Sibiu

Parallel – un spectacol de Ferenc Sinkó şi Leta Popescu, coproducţie „GroundFloor Group" şi „ColectivA", Cluj-Napoca

Păi... despre ce vorbim noi aici, domnule? de Cătălin Ştefănescu, după romanul *Morometţii* de Marin Preda, regia Alexandru Dabija, Teatrul „Act" Bucureşti

Profu' de religie de Mihaela Michailov, regia Bobi Pricop, Teatrul Naţional „Marin Sorescu" Craiova

Revizorul de N. V. Gogol, regia Felix Alexa, Teatrul Naţional Bucureşti

Rinocerii de Eugène Ionesco, regia Robert Wilson, Teatrul Naţional „Marin Sorescu" Craiova

Sânziana şi Pepelea de Vasile Alecsandri, regia Alexandru Dabija, Teatrul Naţional Cluj-Napoca

Suflet românesc – one man show, scenariul şi regia Dan Puric, Compania „Passe-Partout" Bucureşti

Şase din 49 de György Spiró, regia Alexandru Maftei, Teatrul de Artă Bucureşti

Tartuffe sau Impostorul de Molière, regia Victor Ioan Frunză, Teatrul „Metropolis" Bucureşti

Tipografic Majuscul – un spectacol de Gianina Cărbunariu, coproducţie „dramAcum" şi Teatrul „Odeon" Bucureşti

Trilogia belgrădeană de Biljana Srbljanović, regia Cristi Juncu, Teatrul „Anton Pann" Râmnicu-Vâlcea

Viaţa-i mai frumoasă după ce mori de Mihai Măniuţiu, regia Mihai Măniuţiu, Teatrul „Tomcsa Sándor" Odorheiu-Secuiesc

Victor sau copiii la putere de Roger Vitrac, regia Silviu Purcărete, Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca

In memoriam Aureliu Manea: Spectacolul **Trilogia Aureliu Manea** (după texte de Aureliu Manea: *Penelopa rămâne îngândurată, Repetiţia de teatru, Zâna de la răsărit*), regia Gábor Tompa, Teatrul Naţional Cluj-Napoca

FEST–FDR

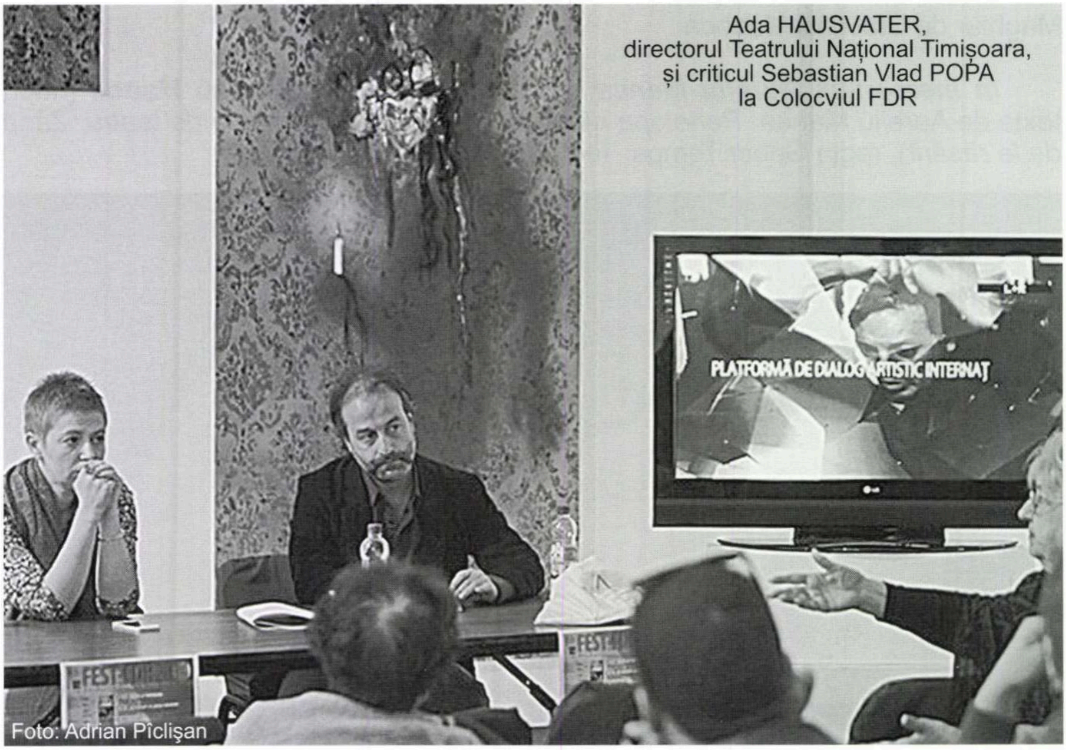
Doru MAREŞ

Timişoara 2014 – Timpul 1

Sceptic declarat e **Oana Borş**, selecţionerul Secţiunii FDR de la Timişoara, care scrie: „Nu cred în *absolut*, ci doar în puncte de vedere. [...] Locuim fizic şi spiritual într-o lume a pluralităţii. O lume a punctelor de vedere. O lume a reinterpretării. Mi s-ar părea un câştig dacă şi pe scenă, într-un festival de teatru, i-am îngădui să se manifeste ca atare." Necesară opţiune, în vremuri cu asupra de măsură polarizate în Est de bătrân(icios) continent, pe unde, de prea multe ori, decizia estetică (într-o accepţiune cât încape de largă) încovoiază respiraţia etică şi perverteşte înţelesul prieteniilor. Finalitatea unei astfel de *lebensphilosophie*, ca să zic aşa, nu putea fi decât o electivitate funcţional şi inteligent cumpănită a titlurilor de spectacole prezente pe scenele româneşti în ultima perioadă, din dramaturgia autohtonă.

Iată de ce prima parte a Festivalului de la Timişoara s-a aflat, anul acesta, într-una dintre cele mai izbutite ipostaze ale sale. Oricum, 2014 a venit cu o inovaţie nu mai puţin inspirată: în luna mai publicul bănăţean s-a întâlnit cu **Festivalul Dramaturgiei Româneşti**, iunie lăsând loc conexiunii continentale prin **Festivalul European al Spectacolului**, ambele sub patronajul Teatrului Naţional din Timişoara.

Cel dintâi, asupra căruia mă opresc în rândurile de faţă, a şi propus un program nu doar echilibrat, dar şi solicitant, între teoretic, dramaturgia propriu-zisă, şi expresia ei scenică.


PLATFORMĂ DE DIALOG ARTISTIC INTERNAT

Ada HAUSVATER, directorul Teatrului Național Timișoara, și criticul Sebastian Vlad POPA la Colocviul FDR

Foto: Adrian Pîclişan

Moderate de Sebastian Vlad Popa şi – respectiv – Carmen Croitoru, cele două colocvii ale FDR au încercat să stabilească perspectiva scenei actuale între „opţiune de atitudine şi opţiune conjuncturală", pe de o parte, şi să ofere răspunsul la întrebarea „manager sau director?", pe de alta. Inevitabil, cele două s-au întâlnit la nivelul administrativ-organizatoric, unde, nu e vorbă, lucrurile au rămas la fel de încâlcite. Dacă nu cumva, în funcţie de voluptăţile etimologice, directorul e managerul rău şi manager e directorul bun... Şi/sau invers. Altfel, inevitabil suntem în pragul intrării în arenă a unei noi promoţii regizorale şi, prin urmare, estetice. Tinerii furioşi, varianta dâmboviţeană *dramAcum*, au cam trecut de pragul celor treizeci de ani, prin urmare nişa socializantă este în extindere, maturizare şi – totodată – în pragul muzeului, din perspectiva artiştilor cu zece ani mai tineri. Este normal şi este bine aşa. Cu tot cu posibilii Coriolan Drăg... ce stau să vină, şi ei supuşi aceleiaşi legi a firii care ne strică tuturor calculele paranoide.

Celălalt palier al FDR, Concursul Naţional de Dramaturgie, a adus în finală trei texte: *Tango in the dark*, de Edith Negulici, un pariu rafinat, cu filon erotic mitologic; *Paganini nu mai locuieşte aici* de Carmen Dominte, un joc sensibil între onirism şi acutele prăbuşirii individuale sub spectru politic; *Joc secund* de Gheorghe Truţă, din care mărturisesc cinstit că nu am priceput absolut nimic.

La nivelul spectacolelor invitate, balanţa s-a înclinat serios în favoarea dramaturgiei tinere şi foarte tinere, cu excepţia clasicului Alecsandri şi a – ca să zic aşa – clasicului în viaţă Vişniec (nu e vorbă, ambele spectacole au fost la superlativ). Altfel, alături de cunoscuţii Gianina Cărbunariu şi Ştefan Peca (cu câte două piese/spectacole fiecare), au apărut interesanţi nou intraţi, precum Elise Wilk, regizori decişi să îşi construiască singuri scenariile, precum Peter Kerek, actori în căutare de

Spectacol-lectură (Concursul Naţional de Dramaturgie)

Foto: Adrian Pîclişan

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

sine, dar şi de texte care să consune cu intenţiile spectaculare (nu fără sesizabila lipsă a dramaturgului, care, din orice unghi ai privi, este totuşi o profesie distinctă în teatru). În contextul propunerilor din Festival (cam aşa stau lucrurile, de altfel), clasicii au interesat regizorii maturi (Alecsandri pe Alexandru Dabija, Vişniec pe Ştefan Iordănescu), iar tinerii, mai degrabă pe congeneri. De notat faptul că Gianina Cărbunariu îşi montează singură textele şi, până una-alta, o face cu dovezi clare de maturizare şi de potrivire cu sine însăşi – pentru această ediţie timişoreană fiind, de altfel, şi modelul de spectacol politic, alături de Alina Nelega, la rândul ei în echipă eficientă cu directorul de scenă Gavril Cadariu. De altfel, în aceste două spaţii de definire regizorală a spectacolelor au fost şi reuşitele de vârf. Pe de altă parte, ar fi stupid să ceri capodopera zonei de laborator, de căutare nu doar de mijloace de expresie, dar şi de autocunoaştere, de individuaţie. Lucru care nu înseamnă a evita să fie semnalate stângăciile, aiurelile doctrinare ori de percepţie a realului (nu neapărat cele motivate firesc de temperatura de ardere a vârstei, cât cele provocate de grave goluri culturale), defectele de tehnică strict profesională.

Astfel, preluând un pariu lansat acum câţiva ani (cu varii grade de împlinire) de cuplul dramaturg–regizor: Ştefan Peca–Ana Mărgineanu, Peter Kerek a încercat şi el o poveste (*A fost odată la Timişoara*) de filon german, pentru comunitatea oraşului de pe Bega. Cu un prim act clasic şi un al doilea mai tentat de suprarealism, povestea familiei împrăştiate prin lume caută adevărul unor trăiri şi al unor situaţii printre fotografii şi amintiri, ambele – zice un personaj – mincinoase, în definitiv. Până la urmă, primul act îl parazitează cel puţin retoric pe cel de-al doilea, unde – abia acolo – regizorul şi (alături de el) întreaga echipă ajung la performanţa necesară. Alunecarea către copilărie via duhul Crăciunului, al mamei trecute în altă lume,

Scenă din *Sânziana și Pepelea*, după Vasile Alecsandri

Foto: Adrian Pîclişan

grilă onirică susţinută logic de scenografia Iulianei Vâlsan, permite şi poeticul aşteptat, şi contrapunctul către politicul şi socialul recognoscibile direct în stradă.

Patru spectacole fac parte din aceeaşi familie şi suferă de aceleaşi defecte, în linii mari: *Carpathian Garden*, producţie „Godot Café" (Bucureşti), îi aduce împreună pe Tudor Aaron Istodor şi pe Radu Iacoban, în această comedie acidă, cu şarje către politic, dar şi către cutuma băştinaşă, pierdută însă, către final, în tot soiul de infantilisme conceptuale; *Bucharest calling*, regia Andi Gheorghe, producţie Studio „Yorick" (Târgu Mureş), poveste şi aşa deritmată, alunecată scenic într-un plictis impardonabil; mai vii, nu e vorbă, sunt *Dontcrybaby* (numai Catinca Drăgănescu şi Eugen Jebeleanu ştiu pe unde-o fi locuind legătura cu *Scufiţa Roşie* – poate, pe undeva, prin psihanaliză, dar mă tem că observaţia nu e tocmai în folosul autorilor), producţie Teatrul „Luni" şi „Compagnie 28"; *Dreaming Romania*, semnat de Mihai Pintilei-Jabeniţan sub tutela Asociaţiei Centrul Multimedia „Teatru Fix" (tare firma! să nu zic iarba...) din Iaşi. Năravurile individului, în primul caz, şi moravurile societăţii, în cel de-al doilea, complexitatea retorică, în primul, şi aciditatea de teatru de revistă, în al doilea, aduc celor două dinamice acte scenice magnetismul necesar, nu neapărat şi răspunsul în faţa legii coerenţei (obligatorie chiar şi în cazul logicii dinamice şi, inevitabil, contradictorii – ca să-l parafrazez pe Ştefan Lupaşcu).

De aici, lucrurile se complică, ating nivelul operelor exemplare şi, spre exemplificare, mă opresc la trei dintre ele, într-o ordine deloc întâmplătoare: *Efectul Genovese, Sânziana şi Pepelea* şi *Cabaretul cuvintelor*. Piesele de Alina Nelega şi Matei Vişniec sunt indiscutabil printre cele mai bune ale acestor doi dramaturgi, în cazul lui Alecsandri rezultatul fiind în egală măsură opţiunea regizorului şi intervenţia

Radu IACOBAN în spectacolul său *Carpathian Garden*

Foto: Adrian Pîclişan

semnatarelor muzicii, Ada Milea şi Anca Hanu. Regizorii sunt toţi trei într-un moment de vârf al creaţiei şi al maturizării instrumentelor proprii: Gavril Cadariu, Alexandru Dabija şi Ştefan Iordănescu. Toate trei spectacolele sunt cercetări asupra unei stări de fapt (să nu-i zic blestem) care ne face, pe aici, pe la porţile Orientului, să ne suportăm icnind statutul de levantini (DEX: necinstiţi, ipocriţi, intriganţi) aproximativi, de mărginaşi (uite că nu zic mahalagii) europeni, nu mai puţin nesiguri, pe unde nu m-aş mira ca luatul *à la légère* şi *à la mishto* să rămână unicele soluţii de supravieţuire. Cercetarea întreprinsă de cele trei spectacole pleacă de la un caz particular, aplicat, observând realitatea prin ocheanul tragicului, se odihneşte în veselul mitologic autohton şi apoi pătrunde în măruntaiele cuvântului care a început totul şi, cumva, ar trebui să prevadă şi urmarea şi sfârşirea.

Se împlinesc anul acesta cinci decenii de când Kitty Genovese a fost ucisă în Queens, în faţa casei, ridicând în psihologia socială problema „efectului de martor". Dacă martorii newyorkezi au definit un sindrom al combinaţiei între frică şi nepăsare, martorul din textul Alinei Nelega devine părtaş la crimă, nevinovaţilor rămânându-le doar soluţia ratării: fie a harului, în cazul mamei, Adina, fie a vieţii pur şi simplu, în cazul fiicei, Silvana. Trioul familial este adus excepţional în spaţiul de joc de trei actori teribil de pătrunşi de ambiguitatea emoţională şi reactivă a personajelor lor: Cătălina Mustaţă, Diana Avrămuţ şi Nicolae Cristache. Pactul cu demonul Securităţii, făcut de tată, se continuă după căderea comunismului prin pactul cu succesul social, care îi priveşte atât pe acesta, ajuns un jurnalist peste cuvântul căruia nu se poate trece, cât şi pe tânărul cu aceeaşi meserie, dar nu mai puţin abominabil. Atâta doar că, pentru Silvana, mariajul dintre afectivitate şi ticăloşie nu mai este acceptabil, aşa că nu ratează vocaţia artistică, precum mama sa,

Silvian VÂLCU, Gabriel RĂUȚĂ și Alexandru POTOCIANU în *Tipografic majuscul* de Gianina Cărbunariu

Foto: Adrian Pîclişan

ci însăşi viaţa, sinucigându-se. Textul contextuează în grabă, dar tăios, prin poveştile-anunţuri de presă, fie din anii '50, fie din prezent, prin care efectul Genovese îşi detaliază specificul zonal, în care martorul este una cu actantul, iar atunci când refuză, într-un fel sau altul este anulat de mediu.

Alexandru Dabija pătrunde în subiect printr-o altă retorică – aceea a comediei –, fiind susţinut până la ultima fibră de trupa Naţionalului din Cluj-Napoca. Povestea trebuie văzută ca un vârf al unei operaţiuni extinse – semnată de regizor la Bucureşti, Piatra Neamţ, Bacău sau Iaşi –, despre care am vorbit în repetate rânduri, căci e unul dintre proiectele exemplare ale ultimilor ani în teatrul românesc. Nimic nu e la voia întâmplării în spectacol, totul conotează rapid şi eficient, în acelaşi timp polemic şi tandru, neiertător şi hazliu, oglindă inteligentă a unei realităţi care aşa este (şi nu vi se pare) de pe când se potcoveau puricii etc... Cortegiul babelor, popii duşi într-ale vinului şi ale lumeştilor, cuplul îndrăgostit şi cu picioarele pe pământul îndrăznelii, în pofida capului ascuns în nori mai degrabă de amorul modelului (Anca Hanu şi Mateiu Rotaru), *Zmeul* (excepţional, Ionuţ Caras!) & Co., totul oferă canavaua pe care se brodează, din care se ivesc metehne de-ale locului, păcătoşenii balcanice de dinainte de Burebista ori Menelau, tare longevive cât istoria. În această lume e ruină şi alaiurile umblă după îmbunarea ploii, pe tărâmul celălalt e uscăciunea cu care s-au împăcat relativ şi Zmeul Guliţă, şi sora lui, Codruţa. (Hazul lexical se adaugă din plin celui situaţional; Creangă pluteşte prin scenă – cum altfel? – cu poveştile lui cele mai neortodoxe.) Aiureala e ritualică, personajele de basm se adună spre a o potenţa, nici măcar răul nu e rău până la capăt, iar butoiul cu tinctură de amor al peţitorilor moroşeni şi cimpoiul lui Pepelea rezolvă mitologic spălarea de cele rele. Care, nu că n-ar fi, dacă tot se povestesc, dar, ca să zic aşa, ale noastre sunt şi punctum.

Foto: Adrian Pîclişan

Scenă din *Nu ne-am născut în locul potrivit* de David Schwartz şi Alice Monica Marinescu

Din aceeaşi familie a laboratorului rafinat şi *pour les connaisseurs*, *Cabaretul cuvintelor* este, în viziunea lui Ştefan Iordănescu, un text de o mare complexitate al lui Matei Vişniec, solicitând la maximum actorul, trecând de la sintaxă la morfologie, întru descoperirea ancestralului, explicării atavismelor, aproximării manifestărilor reactivităţii. Echipa care a imaginat scenografia, muzica, mişcarea scenică şi light designul (Velica Panduru, Ildiko Fogarassy, Attila Bordas şi Lucian Moga) lucrează evident paritar cu actorii, care merită – cu toţii – citaţi: Mădălina Ghiţescu-Petre, Cătălin Ursu, Paula Maria Frunzetti, Diana Roşca, Flavia Giurgiu, Răzvan Corneci, Cristian Iorga. În careul alb, mărginit de panouri, vocabulele nasc mişcare, ca o descompunere a limitelor spectrului. Ceea ce se va şi întâmpla, odată cu augmentarea dinamică. O istorie a cuvintelor, adică istoria fiinţei (fiinţării). Mici poveşti sunt strecurate în dansul restaurărilor emoţionale şi „cuvântul Mamă trebuie folosit cu prudenţă“ în grădina în care plantele sunt rădăcinile, iar aripile rămân de ghicit pentru fiecare. E greu de spus ce tehnici i-ar fi scăpat regizorului, măcar la nivelul de sugestie, atâta vreme cât textul lui Vişniec nu doar permite, dar şi îndeamnă la utilizarea tuturor strategiilor cunoscute, fiindcă despre lumea de cunoscut este vorba. Şi în ea sunt de recunoscut şi martorii efectului Genovese (cu întreaga lor insesizabilă tragedie perpetuă), şi mitologia Sânzienelor şi a Pepelilor (isteţi ca un proverb încă de dinainte de Pann – fiul Pepelei, nu-i aşa? –, ba chiar şi de Pan – fiul lui Hermes cel mai de din jos de Balcani, de pe vecinul Olimp), graţie unei morfologii supuse vivisecţiei, aşa cum de dorit e să practice şi gestul teatral asupra spectatorului (în cazurile citate se şi întâmplă). În nădejdea că, astfel, nu vom mai asculta lipsiţi de reacţie şi-n deznădejde ţipetele lui Kitty (nu, nu Genovese: poate doar Popescu, Ionescu, Georgescu...).

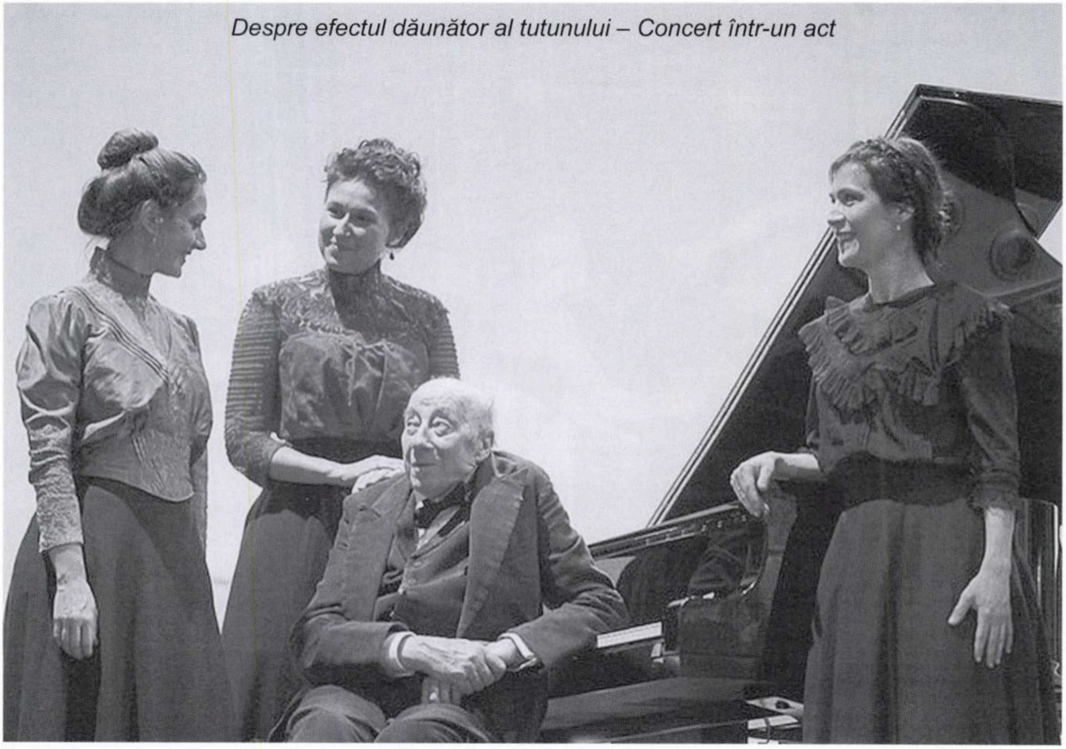
Foto: Adrian Pîclişan

Scenă din spectacolul *A fost odată în Timişoara* de Péter Kerek

Crenguţa MANEA

Timişoara 2014 – Timpul 2

Cortina ridicată lasă privirii o altă cortină, într-un plan mai îndepărtat al scenei; catifeaua e patinată de timp, uzată, atârnată strâmb, dar roşul ei adânc păstrează ceva din misterul şi atracţia indicibile ale spaţiului teatral dintotdeauna. Este imaginea cu care începe *Despre efectul dăunător al tutunului – Concert într-un act* de la Théâtre „Bouffes du Nord"; montarea confirmă aşteptările legate de notorietatea teatrului parizian, iar publicul aflat în Sala Mare a Teatrului Naţional din Timişoara, în seara de deschidere a Festivalului European al Spectacolului (10–17 iunie 2014), au avut parte de o întâlnire cu adevărat importantă. Michel Robin, societar al Comediei Franceze, găseşte toate datele de personalitate pentru bătrânul *Niuhin*, conferenţiar de ocazie la una dintre seratele oferite, în mod obişnuit, de consoartă – directoare a pensionului organizat în aceeaşi incintă în care se găseşte şi domiciliul conjugal – şi profesor, de diverse discipline, al domnişoarelor înscrise în improvizata instituţie de învăţământ. Terorizat de nevastă şi la discreţia fiicelor, face şi bietul om de toate, şi cum mai poate! În salonul muzical al casei, în timpul în care fiicele şi soţia îşi dovedesc calităţile artistice, Niuhin se-mpiedică de obiecte şi în propria viaţă; este adânc înduioşătoare stinghereala şi amărăciunea neîmplinirilor personajului, iar emoţia spectacolului este rafinată artistic de participarea


Despre efectul dăunător al tutunului – Concert într-un act

celor trei muziciene: violonista Florianne Bonanni, căreia îi aparţine conceptul spectacolului şi care are reale calităţi actoriceşti; soprana Muriel Ferraro şi pianista Emmanuelle Swercz. A fost o seară frumoasă de teatru, promiţătoare pentru această ediţie a FEST.

Primirea extraordinară pe care publicul a făcut-o reprezentaţiei *D-ale noastre*, un spectacol de Gigi Căciuleanu (Teatrul Naţional Bucureşti şi „Art Production"), a fost răspunsul dat organizatorilor şi artiştilor pentru promisiunile onorate; timp de mai bine de cinci minute, spectatorii i-au răsplătit pe actori cu aplauze entuziaste pentru bucuria prilejuită, pentru implicarea cu talent într-un discurs scenic, centrat pe gest şi coregrafie, care încearcă, şi de cele mai multe ori şi reuşeşte, să evoce o parte din universul lui Caragiale.

Admiraţie şi interes a trezit şi Compania poloneză „Teatr Snów", care a prezentat două spectacole în secţiunea Outdoor a FEST, amândouă având scenariul şi regia semnate de Zdzisław Górski. *Ulro*, jucat în nocturnă, pune în discuţie o lume desacralizată; a reţinut atenţia prin efectele de lumină şi elementele de recuzită din domeniul filmelor de *science fiction*. Calitatea actorilor de a se plasa într-un spaţiu neconvenţional, de a-l reinventa şi de a-l transforma într-unul teatral, a fost arătată şi în reprezentaţia cu *Pelerinaj*. Siluetele actorilor, care se deplasau cu scaune şi câteva obiecte purtând semnele timpului, având costume în diferite tonuri de crem, bej, până la alb, aduceau, în piaţa dintre Catedrala Ortodoxă şi clădirea Teatrului Naţional, o parte din memoria istoriilor trăite de personaje: copilăria legată de şcoală şi bucuria cunoaşterii, vârstele feminităţii, încercări ca nişte

Foto: Adrian Pîclişan

Ștefan LUPU și Andreea GAVRILIU în spectacolul de teatru-dans *Zic Zac* praguri care trebuie trecute, „zări şi etape"... Poveşti simple, spuse cu o mare precizie a limbajului corpului şi al gestului.

În acelaşi spaţiu neconvenţional al Pieţii Victoriei, în faţa intrării Sălii Mari a Naţionalului, a fost plasat şi spectacolul *Lazurd*, producţie a Companiei „Senza Tempo" din Spania. Claudia Solwat, Fátima Campos, Iris Heitzinger, Marc de Pablo şi Nello Nebot au istorisit aventurile, pe ape şi în ţinuturi exotice, ale unor nomazi, călători fără astâmpăr; cu dor de ducă neostoit; participanţii s-au lăsat purtaţi de poveştile lor, în forme ale dansului şi ale expresiei corporale susţinute cu o vitalitate plină de conţinut, cu o energie remarcabilă a actului teatral.

O altă companie spaniolă, „Grupo Puja", a prezentat spectacolul *Do Do Land*, performanţă acrobatică a actorilor şi sceno-tehnică impecabilă, urmărit cu o emoţie comparabilă cu cea a spectacolelor de circ. În Secţiunea Outdoor a fost inclusă şi trupa „Grupo Erro" (Brazilia), al cărei spectacol, *Geografia inutil* (text de Pecca Ştefan, regia Pedro Bennaton) a trecut însă ca şi invizibil.

Nu mai mult decât un *entertainment* agreabil – dar cu unele accente mult prea subliniate, frizând oarecum caricaturalul, cum ar fi prestaţia Maiei Morgenstern – a reprezentat *Hai iu iu Nu hey you you*, concert de remix-uri Maria Tănase (muzica Vlaicu Golcea, regia Radu Afrim); amuzant, spectacolul a generat chiar oarece busculadă la intrare şi aşteptări la „un bilet în plus".

O anume insatisfacţie, o atmosferă de teatru osificat, în ciuda unui meşteşug evident, a lăsat spectacolul lui Peter Stein, *Întoarcerea acasă* de Harold Pinter, producţie Teatro Metastasio Stabile della Toscana (Italia). Iadul familial, rezultatul cruzimii relaţiilor cotidiene, este una dintre temele de predilecţie ale lui Pinter – şi

Foto: Adrian Pîclişan

Scenă din *Întoarcerea acasă* de Harold Pinter ultima sa piesă, *Aniversare*, montată de autor, o dovedeşte –, iar regia urmăreşte atent traseele indicate dramaturgic, într-un cadru burghez, tratat scenografic de o manieră realistă; montarea este una artizanală, tehnică; sigur, marca Peter Stein.

În timpul Festivalului, nu era posibil să nu remarci că partea veche, istorică, a Timişoarei este în reconstrucţie: săpături, utilaje, praf, circulaţie deviată, zone aproape inaccesibile; Palatul Baroc, Domul Romano-Catolic, frumoasele străzi cu nume sonore – amintind de romantice personaje istorice, Eugeniu de Savoya sau Florimund de Merçy – sunt, toate, un adevărat şantier. Odată încheiate operaţiunile, ar putea redobândi strălucirea şi farmecul de odinioară... *Şantier 2. Un itinerar în căutarea lui MIRCEA ELIADE* a fost volumul care m-a însoţit în cele câteva zile şi nopţi, nu doar cu teatru, ale Timişorii (aşa cum îi flexionează numele cei ai locului); şi am aflat de la autor, profesorul Cornel Ungureanu, că acest cuvânt, primit pe filieră franceză, provine din latinescul *canterius* şi desemnează „o gloabă de cal"; *canterius* ar putea fi calul lui Făt-Frumos (sau cel al lui Richard III...), care, mâncând tipsia cu jeratic, devine semizeu, povăţuitor al eroului, purtător spre biruinţe fără egal. La fel şi acest FEST-FDR, care ar putea purta Timişoara, peste alte câteva ediţii, către desemnarea drept Capitală Culturală Europeană a anului 2021. Teatrul a mai sprijinit un alt oraş românesc să câştige această calitate: experienţa Sibiului poate fi îmbogăţită.

La închiderea actualei ediţii FEST–FDR au fost formulate, de către criticul de teatru **Oana Borş** – selecţioner pentru Festivalul Dramaturgiei Româneşti organizat de Naţionalul timişorean –, şi intenţii de înnoire şi de restructurare ale acestui ambiţios proiect artistic; nu doar Timişoara aşteaptă să le cunoască, ci şi lumea teatrului.

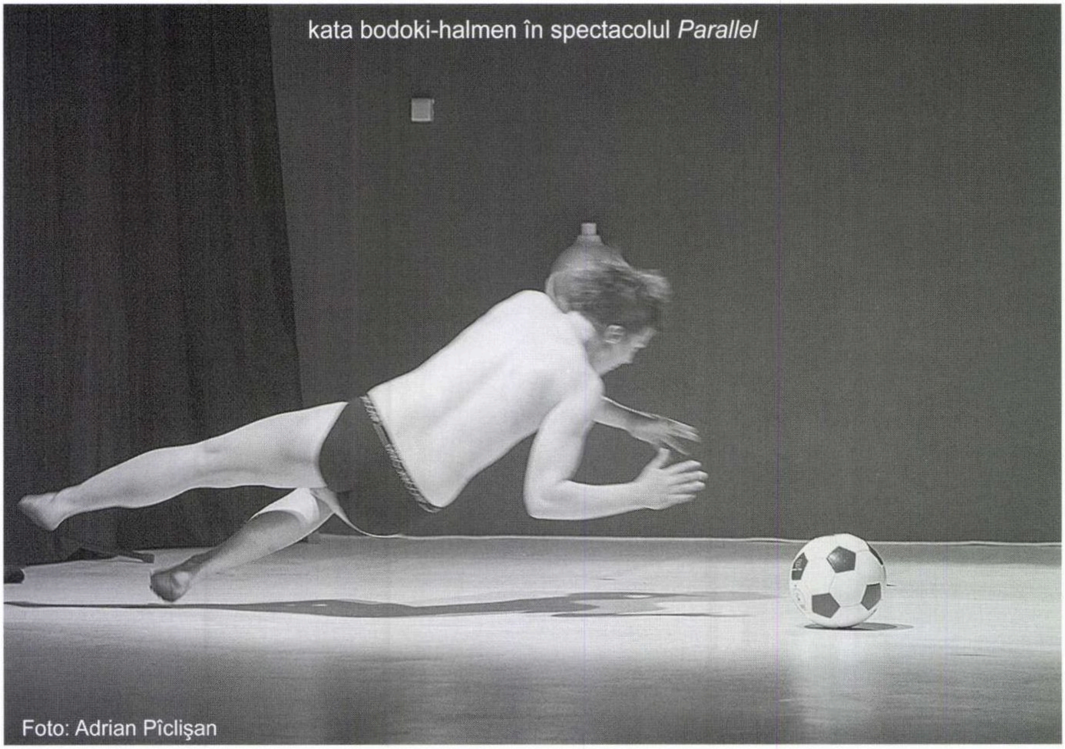

kata bodoki-halmen în spectacolul *Parallel*

Foto: Adrian Pîclişan

Zeno FODOR

FESTIVALUL „TOMA CARAGIU"

Renaşterea unui festival necesar

Odată cu a patra sa ediţie, desfăşurată recent, **Festivalul de Teatru „Toma Caragiu"**, organizat de Teatrul din **Ploieşti**, s-a „reinventat" (cum s-au exprimat, cu deplină îndreptăţire, realizatorii lui), sub genericul **„Întâlniri regizorale"**.

Au mai existat, de-a lungul timpului, succesiv, mai multe festivaluri sau colocvii dedicate artei regizorale, dar fiecare dintre ele a dispărut după câteva ediţii, şi nu din vina celor care le-au gândit, născut şi coordonat, ci a celor care, chemaţi să le susţină financiar existenţa, fie s-au temut de dezbaterile deschise pe care le generau (înainte de 1990), fie nu le-au înţeles importanţa (după acest an).

Renaşterea unui festival dedicat regiei (şi asta, la un teatru unde au lucrat mulţi dintre cei mai de vază directori de scenă români – Gheorghe Harag, Aureliu Manea, Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu, Alexa Visarion, Ivan Helmer, Alexander Hausvater, Dragoş Galgoţiu şi mulţi alţii) este primul lucru care trebuie aplaudat.

Merită aplaudată apoi selecţia celor zece spectacole invitate în Festival, datorată criticului de teatru **Andreea Dumitru**. Nu vom stărui prea mult asupra lor, pentru că revista noastră a scris deja despre majoritatea dintre ele. Se cere însă subliniat faptul că sunt, toate, spectacole bune, de performanţă, bine închegate artistic, dovedind în general o exemplară unitate între regie, scenografie şi interpretarea actoricească, dar, în acelaşi timp, sunt şi foarte diferite, prezentând o largă paletă de modalităţi stilistice, de expresii artistice.

Festivalul a fost inaugurat cu minunatul spectacol al Centrului Cultural ArCuB *Însemnările unui nebun*, după N. V. Gogol. Regizat cu fantezie şi fineţe de Felix Alexa, în scenografia ingenioasă a Dianei Ruxandra Ion, textul marelui clasic rus îi prilejuieşte lui Marius Manole realizarea unei creaţii de-a dreptul uluitoare, prin profunzimea şi siguranţa analizei psihologice a evoluţiei treptate a nebuniei lui Popprişcin, interpretul fiind secundat în acest demers de sublinierile muzicale foarte sugestive (dar şi de intervenţiile actoriceşti expresive) ale lui Alexander Bălănescu.

A urmat un spectacol de dans contemporan şi stand-up comedy, *Şaraiman*, conceput de Răzvan Mazilu, care a dat viaţă – prin mişcare şi plastică corporală (coregrafia: Nadar Rosano din Israel; dramaturgia coregrafică: Gina Şerbănescu), pe muzica lăutărească interpretată de Romica Puceanu – vechii lumi a mahalalei bucureştene: lumea *Domnişoarei Nastasia* a lui G. M. Zamfirescu, cu bucuriile, durerile, visele şi dramele ei. Iar această poveste, uşor nostalgică, era întreruptă, când şi când, de intervenţiile lui Dan Badea, ale cărui momente de stand-up comedy, inteligente şi pline de umor, ne readuceau în lumea de azi, în principal tot bucureşteană, uneori de-a dreptul halucinantă prin ciudăţeniile, comicăriile şi chiar absurdităţile ei.

A treia zi a adus triumful spectacolului *O... ladă* de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, creaţie colectivă după Ion Creangă, în regia fabuloasă a lui Alexandru Dabija, care a mai realizat încântătoare montări după opere ale nemuritorului humuleştean (de pildă, *Oo!,* tot la Piatra Neamţ şi tot o creaţie colectivă, precum şi *Absolut!,* o savuroasă tălmăcire scenică după *Ivan Turbincă*, cu un extraordinar Marcel Iureş). Dacă *Oo!* fusese o adaptare plină de fantezie, de simboluri şi de haz după *Punguţa cu doi bani, O... ladă* are un cadru reprezentat de priveghiul babelor în jurul trupului neînsufleţit al moşului din *Punguţa*..., obiceiurile populare de jelire a celui mort amalgamându-se cu pornirile, curiozităţile (cine va moşteni averea? – de pildă), neobrăzările, bârfele, răutăţile, ranchiunele babelor, într-un vârtej de debordantă imaginaţie regizorală, ajungându-se la o uriaşă hiperbolă comică. În această atmosferă se înscrie organic povestea din *Fata babei şi fata moşneagului*, cu tâlcurile ei despre bunătate, cinste, sârguinţă, dar şi răutate, îngâmfare, lene, lăcomie. În seara în care la Ploieşti spectatorii se desfătau la acest spectacol de înaltă calitate şi de un haz enorm, la Bucureşti, directorului Teatrului Tineretului, Liviu Timuş, i se înmâna, pentru aceeaşi creaţie a trupei sale, *Premiul pentru cel mai bun spectacol* din cadrul Festivalului Comediei Româneşti, care tocmai se încheia.

A venit rândul Teatrului „Regina Maria“ din Oradea, care a prezentat *Leonce şi Lena*, un *musical* după cunoscuta comedie a lui Georg Büchner, în regia lui Mihai Măniuţiu. Piesa a fost scrisă în 1836, epocă în care tineretul german se opunea, de multe ori violent, politicii oficiale dictatoriale, militând pentru libertatea gândirii şi pentru drepturi democratice. Regizorul, care a văzut în această piesă (aparent doar o romantică poveste de dragoste) un puternic filon de protest social, a plasat acţiunea în anii ’60 ai secolului XX, în epoca hippie, când tinerii s-au manifestat din nou, cu putere, împotriva concepţiilor învechite şi constrângătoare ale unei societăţi osificate, şi şi-au revendicau dreptul la libertate, prin mijloace paşnice: muzică nouă şi zgomotoasă (rock-ul), o îmbrăcăminte specifică, ce-i evidenţia de restul populaţiei, viaţă în comun, mai ales în rulote, consum de substanţe interzise – manifestări care-i oripilau pe „bătrâni“. Spectacolul este unul de teatru în teatru: personajele sunt hipioţi, membrii ai unui colectiv teatral, care repetă, în spaţiul dintre rulotele lor, piesa lui Büchner, în ale cărei personaje se regăsesc întocmai. Ideea lui Măniuţiu (care este, alături de Ada Milea, şi realizatorul adaptării textului la cerinţele *musicalului*),

La deschiderea Festivalului

Foto: Maria Ştefănescu

susţinută de muzica Adei Milea şi Ancăi Manu, scenografia lui Adrian Damian, coregrafia Vavei Ştefănescu şi interpretarea unui grup de actori talentaţi şi dedicaţi (din rândurile cărora se detaşează multilateralul şi inepuizabilul Richard Balint), funcţionează perfect şi clasica poveste a lui Büchner se dovedeşte extrem de actuală.

Victor Ioan Frunză şi colectivul Teatrului Metropolis au venit la Festival cu *Tartuffe*. Şi în acest caz avem de-a face cu o inteligentă „aducere la zi" a întâmplării relatate de Molière în urmă cu trei veacuri şi jumătate. Decorul este o reprezentare grafică, negru pe alb, în manieră expresionistă, a Raiului: Adam şi Eva cu mărul pierzaniei, animale, păsări, şopârle, chiar şi un licorn trist, cu o lacrimă pe faţă. În această ambianţă de artă rafinată (scenografia: Adriana Grand), fericirea edenică se dovedeşte o iluzie, iar toaca menită să cheme oamenii la credinţă e mânuită de un sperjur cuprins de patima păcatului sau de fidelul servitor al acestuia. *Tartuffe* (interpretat admirabil de George Costin) este expresiv în voce, în mimică, în atitudini şi mişcări, alternează firesc, cu o motivaţie interioară care vine din agerimea minţii sale malefice, pasiunea cu bănuielile, siguranţa cu ezitările, avânturile cu reţinerile, pentru a deveni în final rece şi necruţător. Pandantul acestui ticălos inteligent şi fără scrupule este *Orgon* (creat şi el foarte bine de Sorin Miron) a cărui naivitate de-a dreptul tâmpă, cu unele izbucniri temperamentale care-i subliniază şi mai bine prostia, se transformă în final într-o uriaşă nedumerire mută, apoi în furie, pentru a deveni disperare în momentul în care mama sa, *Doamna Pernelle* (Adela Mărculescu, excelentă), refuză cu obstinaţie să dea crezare evidenţelor. Şi ceilalţi interpreţi sunt buni, în această montare unitară, de elevată ţinută artistică. Spectacolul nu are happy-end, cum e la Molière, care aducea astfel un omagiu protectorului său, Regele Soare. Acţiunea din spectacolul lui Frunză se petrece azi, iar în zilele noastre regula este ca impostorii să câştige.

Alexandra FASOLĂ și Darius DARADICI în *Yentl* de Leah Napolin şi Isaac Bashevis Singer

Folosind propria sa versiune scenică, mult mai scurtă (dar şi mai puţin nuanţată) decât originalul, totuşi perfect logică, explicită şi credibilă, Victor Ioan Frunză a realizat unul dintre cele mai bune spectacole ale sale.

Şi decorul lui Cosmin Ardeleanu la spectacolul Teatrului „Nottara", *Un pic prea intim* de Rajiv Joseph, ne duce cu gândul la Grădina Edenului: un uriaş şi frumos copac, plin de mere roşii. Sub el, pe covorul format din merele căzute din copacul păcatului, se întâlneşte eroul principal, profesorul de literatură Tom, cu femeile pe care le lasă, aproape simultan, însărcinate. Tom nu e un Don Juan, dar, cum spune iubita oficială, „lângă tine e dezordine şi haos". Iar în acest haos, care e mai ales sentimental, lucrurile se întâmplă parcă fără ca Tom să-şi dea seama. Are însă tăria să-şi recunoască faptele, rămânând singur după ce femeile, toate, îl părăsesc. Îl părăseşte chiar şi prietenul din copilărie, singurul lui sprijin, pentru că, la un moment dat, a avut o aventură pasageră până şi cu logodnica acestuia. Povestea e cam banal scrisă, nu lasă o impresie durabilă în mintea spectatorilor, dar spectacolul (care e destul de trenant, în prima parte) e plăcut până la urmă, pentru că regizorul Cristi Juncu, un profesionist talentat şi cultivat, şi-a alcătuit o distribuţie potrivită, din actori buni, care, sub îndrumarea lui atentă, realizează creaţii reuşite, bine individualizate, Andi Vasluianu fiind chiar excelent în redarea cu fineţe a numeroaselor stări contradictorii prin care trece eroul principal.

La aceste şase spectacole, semnate de creatori consacraţi, s-au adăugat două realizări ale unor directori de scenă aflaţi la început de carieră.

Erwin Şimşensohn (nominalizat la *Premiul pentru debut* în cadrul Galei UNITER din acest an) a realizat, la Teatrul Evreiesc de Stat, un foarte reuşit spectacol cu *Yentl* de Leah Napolin şi Isaac Bashevis Singer. Fata de rabin, care se răzvrăteşte împotriva preceptului tradiţional că este un păcat ca femeia să înveţe,

Delia NARTEA, Ionuţ VIŞAN, Florentina NĂSTASE şi Ioan COMAN în *Chip de foc* de Marius von Mayenburg

Foto: Maria Ştefănescu

pentru că învăţătura corupe femeia, consideră că, din moment ce Dumnezeu a creat *şi* femeia, ea trebuie să fie egala bărbatului. Şi, pentru a-şi realiza dorinţa arzătoare de învăţătură, se travesteşte în băiat şi frecventează cu mare succes o şcoală talmudică. Piesa (o foarte reuşită adaptare a unui roman de succes al lui Singer, laureat al Premiului Nobel) vorbeşte de misterul aparenţelor, de divina androginitate a sufletului şi, desigur, de lupta cu superstiţiile, cu cutumele care îngrădesc drepturile simple, omeneşti şi fireşti ale femeilor. Regizorul, care dovedeşte o profundă înţelegere a ideilor textului, a mesajului pe care autorul ni-l transmite, uneori deschis, alteori voalat, foloseşte mijloace de expresie rafinate şi precise. Totul e gândit cu grijă, este expresiv şi emoţional. Totul are semnificaţie: fiecare accent, fiecare nuanţă, fiecare ton, fiecare gest. Iar finalul, care la Singer ne lăsa cu impresia că reuşita lui Yentl e, totuşi, una singulară, care nu schimbă nimic, în viziunea lui Erwin Şimşensohn deschide orizontul unei revizuiri – poate lente, dar sigure – a concepţiilor învechite. În rolul titular, Alexandra Fasolă (*Premiul pentru cea mai bună actriţă în rol principal* – pentru această creaţie – la Gala UNITER 2014) se identifică profund cu eroina, trăieşte în profunzime toate frustrările, dorinţele, împlinirile şi eşecurile, bucuriile şi durerile acesteia, le exprimă întotdeauna firesc, exact şi emoţionant. Are pauze semnificative, schimbări de ritm şi de accent mereu adecvate, o deosebită expresivitate a feţei, ochilor, mâinilor, gesturilor, mişcărilor, poziţiilor corpului. Mirările, hotărârile, afirmaţiile, deciziile bruşte, încăpăţânările, motivaţiile, întrebările, nedumeririle, modul în care îşi apără convingerile, principiile, cum luptă cu ideile nedrepte, cu cutumele anchilozate, dovedesc ce largă gamă expresivă are această tânără actriţă.

La Teatrul „Toma Caragiu“, tânărul regizor Vlad Cristache a montat piesa lui Marius von Mayenburg *Chip de foc*. Conflictul – destul de banal la început, apoi din

Foto: Maria Ştefănescu

Ionuţ VIŞAN în *Chip de foc* de Marius von Mayenburg ce în ce mai dur, mai violent – este între părinţi şi copii. Între părinţii care se ceartă permanent şi nu au nici timpul, nici capacitatea, dar nici dorinţa sinceră să-şi înţeleagă odraslele, şi copiii frustraţi, care vor să se maturizeze, deşi se tem de această maturizare, pentru că sunt derutaţi şi dezgustaţi de ea, pentru că nu vor să ajungă aidoma părinţilor lor. Între cele două generaţii, comunicarea este imposibilă: fiecare dintre ele are alte valori, alte idealuri, alte concepţii, alte idei. În tânărul Kurt, bântuit de această derută comportamentală, se naşte şi creşte până la paroxism plăcerea de a da foc, de a purifica şi a distruge totul, prin ardere. „Nu îmi propun să obţin efectul de şoc. Aş putea spune că sunt condus de frică, ale cărei motive încerc să le descifrez. În timpul acestui proces de căutare, mă confrunt cu violenţa, împotriva căreia nu există leac. În timp ce reflectez asupra originii agresiunii, încerc să mă gândesc la cel mai cumplit scenariu posibil" – mărturiseşte autorul, citat în caietul-program al Festivalului. Spectacolul e urmărit cu interes, pentru că e lucrat atent, are atmosferă, schimbări adecvate de ritm şi tonalitate, pauze bine gândite, personaje conturate cu precizie şi relaţii clar definite.

Ultimele două spectacole ale selecţiei au fost *Statuile* şi *Fior d'amor în Bucuresci*. Prezentate pe strada pietonală de lângă sediul Teatrului, ele au fost, ca-ntotdeauna, o demonstraţie de perfecţiune în arta statuilor vivante, devenite deosebit de elocvente în interpretarea minunaţilor actori-mimi de la Teatrul „Masca", perfect coordonaţi de Mihai Mălaimare.

Aşa cum s-a derulat acest Festival, cu spectacolele lui variate şi de înalt nivel calitativ, el a fost o bucurie pentru iubitorii de teatru din Ploieşti, care au participat în număr mare la fiecare reprezentaţie, subliniind de fiecare dată, prin aplauze îndelungate, încântarea produsă de prestaţia artiştilor.

Dar, importanţa Festivalului ar fi fost mult mai mare, impactul său – atât asupra creatorilor, cât şi a spectatorilor interesaţi – ar fi fost mult sporit, dacă fiecare spectacol ar fi fost urmat de dezbateri ale specialiştilor (critici şi regizori în primul rând). Sunt nenumărate temele, legate de problemele regiei româneşti actuale, care ar fi putut fi abordate. Ne amintim cu plăcere de festivalurile în care regretatul Valentin Silvestru coordona discuţii extrem de interesante, bogate în idei şi fertile pentru viaţa noastră teatrală. Un festival de regie este cel mai adecvat prilej pentru asemenea schimburi de opinii. Sper ca ele să fie prezente începând cu ediţia viitoare.

Festivalul a fost însoţit de ediţia-pilot a Programului „Noul val – chip de regizor", despre care veţi găsi amănunte într-un alt articol din revistă[1]. Eu doresc doar să sugerez că ar fi binevenit (dacă Teatrul „Toma Caragiu" va obţine – aşa cum speră doamna directoare Raluca Zamfirescu – o sală Studio) ca, începând cu ediţia viitoare, fiecare zi de festival să ne aducă, alături de un spectacol semnat de un maestru al artei regizorale, şi un spectacol al unui regizor aflat la început de drum. În felul acesta, tinerii directori de scenă îşi vor putea arăta cu adevărat chipul, iar fiecare director de teatru interesat de conlucrarea cu un tânăr creator va avea posibilitatea să vadă concret, pe viu, care este cel pe care l-ar dori angajat sau colaborator al colectivului pe care-l conduce.

Cunoscând seriozitatea şi ambiţia Ralucăi Zamfirescu, am convingerea că Festivalul de la Ploieşti se va dezvolta, se va îmbogăţi şi va deveni un câştig real pentru viaţa teatrală românească, şi sub aspectul dezbaterilor fertile despre prezentul şi viitorul artei noastre regizorale.

---

[1] Articolul *Ce-am avut și ce avem* de Irina Zlotea, apărut în numărul 7–8–9 din 2014.

Radu BELIGAN şi Lamia BELIGAN
în *Lecţia de violoncel* de Mona Radu

FestCo

Nicolae HAVRILIUC

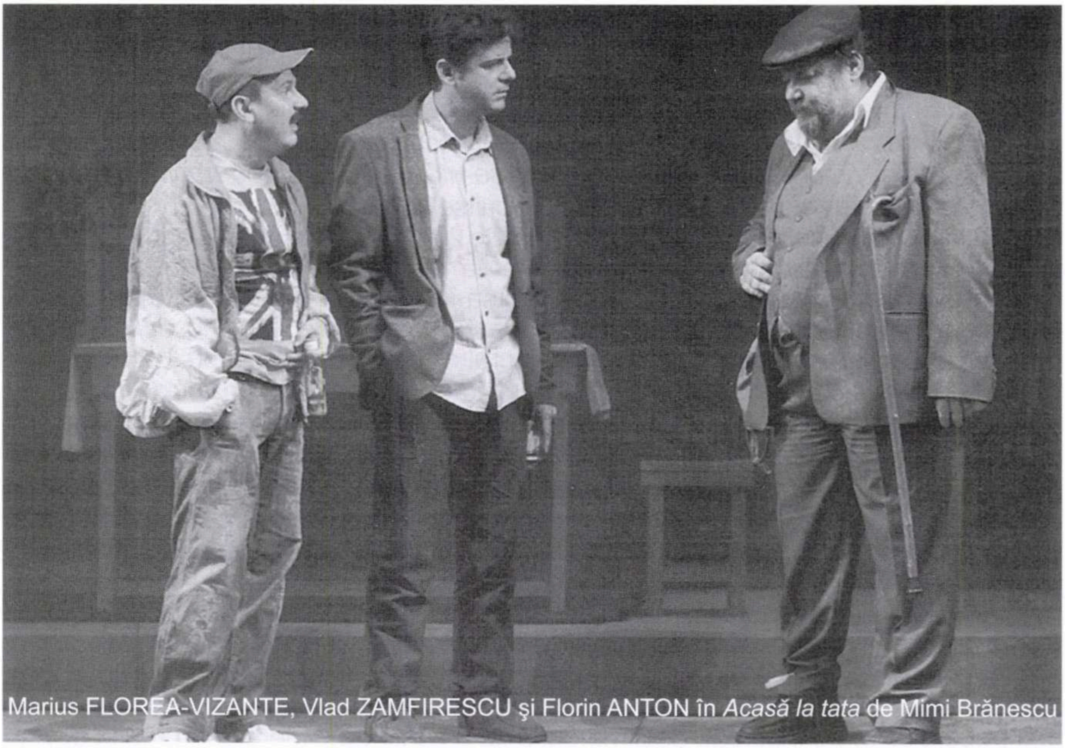
Cum este văzută comedia românească la ea acasă?

Orice societate democratică presupune transparenţă şi o conlucrare între membrii ei, printr-o pace fermentată de relativizare şi prospeţime, dar şi o iubire faţă de aproape, ca într-un cadru de viaţă mult visat şi, pe cât se poate, împlinit. Şi, chiar de s-ar atinge o asemenea convieţuire, de bună seamă că s-ar ivi cineva sau ceva, mirat de atâta armonie; şi, poate din capriciu, ar clinti frumosul spre urât, adevărul spre minciună, binele spre rău, ordinea spre dezordine. S-ar ajunge în situaţia (datorită acelui spirit jucăuş pus pe şotii, denumit oricum, nenumitul, nevăzutul sau poate Puck) când membrii societăţii ar trebui să se ferească unii de alţii sau să-şi pună proptele în lucrările şi afacerile lor, deoarece unul vrea să fie mai cu moţ decât altul, să mutileze capra vecinului ca să nu semene cu a sa ori să pretindă o mai mare trecere la şef sau la puternicii zilei, ştiindu-se unic, adică fără asemănare. În aceste condiţii, cadrul de viaţă îmbracă imaginea unei societăţii care poartă mască (Bergson spune că „se deghizează") şi devine, vrând, nevrând, gazdă pentru „comicul latent". Ca element de teatru, masca provoacă râsul, după felul cum se aşază pe figură. Se ştie că, în ciuda oricărui efort, masca n-are potrivire, pentru că natura (omul fiind un produs al naturii) nu poartă măşti (numai dacă natura nu e trucată). În orice timp şi-n orice loc ne-am afla, comedia creşte din **conflictul** (când se doreşte să se schimbe ceva, *ridendo castigat mores*) dintre amestecul de erori ale omului în funcţiunile sale şi reperul de verticalitate, însemnând normele de moralitate ce se instituie ca un model necesar spre a fi urmat. Dar comedia creşte şi din **relaţia** produsă, la un moment dat, între amestecul de erori ale omului săvârşite la întâmplare (când mişcările omului, interioare şi exterioare, scăpate de sub controlul raţiunii, se-nmulţesc cu o intensitate ce depăşeşte schimbările din societate) şi reperul de verticalitate care, intenţionând să se menţină nezdruncinat, temperează excesul de erori ale omului, până la un punct, când din oboseală, plictis şi nepăsare cedează. Trecând de acest punct, se atinge momentul de veselie generală, deoarece rizibilul nu mai conştientizează. Este momentul când erorile umane sporesc, iar la vale o ia şi reperul de verticalitate, ca o altă eroare. În limbaj popular se spune „râd pisicile“ de acea lume, iar focile (potrivit lui E. Soler din *Contra progresului*) visează la o lume fără oameni. Trebuie precizat că, deşi reper, normele de moralitate se schimbă după înţelesuri venite din imediat, adică din realitate, deoarece şi aceasta cunoaşte schimbări şi influenţează percepţia. Aşadar, după cum îi stă în fire, comedia bucură, scoate omul din fixul trăit, predispunându-l spre altceva, aduce buna dispoziţie când, prin formulele de joc, personajele se-nfruntă, se separă sau se apropie, construind situaţii sau răsturnând situaţii.

În FestCo 2014 am urmărit spectacolele teatrelor **instituţionalizate**, distribuite, pentru prima dată, de către managerii Teatrului de Comedie[1], să se-ntreacă în reprezentaţii cu spectacolele teatrelor **independente**. Diversitatea stilistică, interpretările actoriceşti până la impecabil, viziunile regizorale mai mult sau mai puţin îndrăzneţe (oricum, repere de creaţie) ale teatrelor instituţionalizate (*Lecţia de violoncel* de Mona Radu, regia Felix Alexa, Teatrul „Metropolis“; *Acasă la tata* de Mimi Brănescu, regia Vlad Massaci, Teatrul de Comedie; *Titanic vals* de Tudor Muşatescu, regia Alexandru Dabija, Teatrul „Odeon“; *O... ladă*, după Ion Creangă, regia Alexandru Dabija, Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ; *Micul infern* de Mircea Ştefănescu, regia Mircea Cornişteanu, Teatrul Naţional Bucureşti; *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, regia Zalán Zakariás, Teatrul „Tamási Áron“, din Sfântu Gheorghe; *Mobilă şi durere* de Teodor Mazilu, regia Victor Ioan Frunză, Centrul Cultural pentru UNESCO „Nicolae Bălcescu“; *Suflet românesc*, one man show cu Dan Puric, Compania „Passe-Partout“ DP) se-ntâlneau în Festival cu aceste „mici buturugi“ (din care vor creşte lăstari pentru arborii viitori, nu să adumbrească, ci probabil să răcorească şi să predispună la visare), fără pretenţia de a răsturna vreun „car mare“, care sunt aceste plăcute spectacole de teatru independent. Deşi în forme libere, ce fac risipă de talent şi tinereţe

---

[1] Ieşind bine dispus de la spectacolele Teatrului de Comedie, îmi făcea plăcere să mai privesc o dată panourile ce puneau la vedere întregul repertoriu jucat. Uneori privirea urca în lungul zid al Teatrului, oprindu-se pe cele trei litere inscripţionate: **TPT**. Ce să însemne oare? Cotrobăind prin arhive, iată ce am aflat... Iniţial, actuala sală „Radu Beligan“ a Teatrului de Comedie din Bucureşti a fost sala de teatru a Casei de Credit a funcţionarilor Telegrafo-Poştali. Cum efectele crizei economico-financiare din 1929–1933 au devenit acute, sala a fost închiriată unei companii particulare. În octombrie–noiembrie 1930, respectiva sală, amenajată pentru spectacole de operetă, a găzduit Compania de Operete „Carol al II-lea“. Începând cu luna decembrie 1930, aici va lua fiinţă Compania Română de Operete, care-şi demarează activitatea cu *Die Wunder Bar* (*Barul Minune*) de Geza Herczog, cu muzica lui Robert Ratcher (La Teatrul „Palace“ din Paris, această operetă s-a jucat sub numele *Nudist Bar*). Compania de Operete din Str. Sfântu Dumitru era condusă de I. Tăslăuanu, avându-i în corpul artistic pe Aurelia Lupescu, N. Rabega, Lorian Şaroga, G. Carussy, Gretta Popp, Titu Protopopescu, Maria Stroescu. Dirijorul orchestrei a fost Aurel Bobescu. Cea de-a doua premieră a fost *Ţareviciul* de Franz Lehar.



Marius FLOREA-VIZANTE, Vlad ZAMFIRESCU şi Florin ANTON în *Acasă la tata* de Mimi Brănescu

Scenă din *O... ladă,* creaţie colectivă după Ion Creangă

(pentru că au de unde), dar sinceri până la naivitate, *independenţii* îl au pe acel „născut din nou“, adică suflul scenic, întreţinător de ludic, redescoperit (*S-a furat mireasa* de şi în regia lui Radu Popescu, „Godot Café-Teatru“; *Masculin-Feminin* de şi în regia Liei Bugnar, G. C.-T.; *Prestez servicii artistice,* text şi regie: Cris Simion, Teatrul „D'AYA“; *Cineva ca tine* de şi în regia Cristinei Florea, G. C.-T.; *Fisura* de Flavius Lucăcel, regia Victor Olăhuţ, G. C.-T.; *Aşa se-ntâmplă cu toţi oamenii obişnuiţi* de Theo Herghelegiu, regia Cristian Bajora, În culise[1]).

Cele mai multe dintre comediile din FestCo 2014 se desfăşoară în cadrul restrâns al familiei ce, prin conotare, vizează societatea. *Lecţia de violoncel* de Mona Radu (regia Felix Alexa, Teatrul „Metropolis“), blajină în registrul ei comic, trimite la triunghiul conjugal exersat prin rotire şi schimbare de atitudine. Mizând pe deghizare (împricinatul se vrea acelaşi, în ochii partenerului), „povestea de iubire“ poate atinge legea convieţuirii în rombul conjugal: Eva îl trădează pe George, cuplându-se cu Radu; George, soţul ei, nu face crize de nervi şi nici nu trece la ameninţări, ci încearcă reparaţia interioară prin relaţia cu Gabriela, partenera de viaţă a lui Radu. Pentru că aceasta este rotirea personajelor, regia lui Felix Alexa se roteşte şi ea, şi făţuieşte comicul într-o atentă elaborare scenică, aducându-l în prim-plan pe maestrul Radu Beligan, aflat într-o măiestrită interpretare, crescută din succesiunea unor tinereţi de joc, mereu şi mereu. Iubirea ca şi jocul, fiind în osmoză, nu cunoaşte vârsta.

Revăzând *Acasă la tata* de Mimi Brănescu (regia Vlad Massaci, Teatrul de Comedie), am întâlnit acelaşi dulce şi amar al personajelor prinse în „comedia vieţii“, pentru care bucuria vine din iluzii şi nu din împliniri. Împlinirea, fiind o năzuinţă, face din personaje triste figuri cu surâsul pe buze, semn că, dacă speranţa moare ultima, mai trebuie ceva de încercat, deşi mersul este o continuă cădere când realul devine apăsător, iar posibilitatea de comunicare este diminuată, personajele, spre a se accepta şi a suporta prezentul, joacă iluzia de real. Acest „dureros“ de amar şi dulce pare să fie particularul în spectacolul lui Vlad Massaci.

Montarea lui Zalán Zakariás, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, de la Teatrul Maghiar „Tamási Áron“ din Sf. Gheorghe a demonstrat că accesul la putere este pretutindeni la fel (poate cu unele accente schimbate), dar limbajul de folosinţă va fi cel stabilit de Caragiale, dovadă că actorii maghiari erau nevoiţi să rostească replici şi-n limba română. Ca un comediograf printre comediografii lumii, I. L. Caragiale a universalizat limbajul demagogului şi al parşivului, întemeindu-l din expresii româneşti, unele intraductibile şi fără posibilitatea de a se renunţa la ele.

Mobilă şi durere de Teodor Mazilu, în viziunea lui Victor Ioan Frunză, de la Centrul Cultural pentru UNESCO „Nicolae Bălcescu“, este un laborator de preparare a comicului-şarjă. Regizorul modelează comicul prin înfruntarea dintre *fixaţia* în eticheta de viaţă şi *mişcarea* ce domină fiinţa şi societatea. Socialul, oricât de suprem s-ar vrea, este trecător. Încremenirea în forme, prefigurând „elementul inert“, de dragul parvenirii, dăunează lăuntricului uman. Rigiditatea *mobilei* în contrast cu mutilarea interioară ce provoacă *dureri* alimentează o partidă de comic dintre cele mai rafinate, spre a sugera imaginea unei societăţi ce se deghizează.

Jucată în „dulcele“ grai moldovenesc (zăcământ adânc de comic), *O... ladă* după Ion Creangă (regia Alexandru Dabija, Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ), înainte de a fi un studiu pe un grup uman văzut în mecanica vieţuirii, este o satiră, într-o plămadă de umor sănătos, care bucură, chiar dacă tema este împovărată de

---

[1] Au fost menţionate, şi-n cazul celor *instituţionalizate* şi-n cazul celor *independente*, numai spectacole văzute de autorul rândurilor de faţă.

Corina MOISE, Johnny BĂDELIŢĂ, Ioana CHIRIAC şi Florentina NĂSTASE
în *Fisura* de Flavius Lucăcel

prezenţa morţii. Ritualul înmormântării, aflat în comunicare cu ritualul trăirii, are în comun o „ladă", după care se tinde. În orice loc şi-n orice timp se nimereşte, omul aleargă după „lada" cu bogăţii, ispitit de iluzia şi măreţia trecerii, deşi îl aşteaptă lada „veşniciei", unde *„la nimic reduce moartea cifra vieţii cea obscură"* (Eminescu). Ajuns la sfârşitul „comédiei", ca să nu rămână beteag de atâta priveală, un spectator exclamă: „Ci zâşi, ăi, de aiastă poznă?!" Cineva din apropiere i-ar răspunde: „Ci să zâc! Mă cruşăsc şi scuip în sân. Da' nu-i rea comédia, bate ghine!" Bucuria spectatorului la acest spectacol vine din confortul ochilor ce primesc lumină din jocul actorului prins într-o „creaţie colectivă". Dar ceea ce ţine urechea spectatorului într-o ciulire continuă, spre a capta mesajul, se domoleşte în pauza de rostire, pentru ca apoi, revigorată, vocea actorului să adune, în auzul omului din sală, ce nici nu şi-a închipuit înainte de rostire. Este de presupus că improvizaţia se vrea temei în curtea acestui excepţional rizibil de sorginte populară, ce s-ar aşeza în faţa atâtor forme de comic, numai că, din modestie, îşi caută un loc în preajma „commediei dell'arte".

Impresionabile sunt portretele de grup, unde fiecare actor are distincţia sa, iar aspecte din realitatea vieţii sunt îmbrăcate în veşminte caricaturale cu accente de grotesc.

Cu acelaşi interes am urmărit în Festival şi spectacolele teatrului *independent*, pentru că aveau supleţea vieţii interioare aranjată altfel scenic şi chiar o altă privire căzută pe ludic. *Prestez servicii artistice* de Cris Simion este un spectacol despre o repetiţie ce naşte spectacolul, în care ludicul se face cu bucurie, pentru că aduce bucurie. Nu numai „puterea de a îndura“ edifică actorul, ci şi „ceea ce se murmură“. Nu vârstă contează în teatru, ci **credinţa** în jocul scenic. Elocventă este lecţia de teatru oferită de un bătrân actor unui tânăr regizor venit de dincolo de Ocean, cu „fumuri“ americane: „visele“ americane au fost uitate sub scara avionului ce l-a adus în ţară.

Mulţi spun că spectacolul demarează cu o lectură. Se prea poate să fie aşa, dar uneori începe şi de la afiş. Privind afişul *Fisura*, am fost atenţionat de cele două nume în diminutiv – Lucăcel şi Olăhuţ –, autor şi regizor. După ce, mai jos, în distribuţie, am citit Bădeliţă, mi-am zis: „Uite o comedie în diminutiv!“ Se ştie, diminutivul micşorează, nu prin minimalizare, ci prin creaţie, delimitând.[1] După ce am văzut *Fisura*, am exclamat: Merge! Comicul se iveşte din duioasa naivitate a personajelor. Dar mai este ceva... Cadrul idilic, de care se bucura odinioară casa, este anulat de asaltul tehnologicului. Deşi fisurată, casa rămâne pe loc, iar locatarii ei nu se dau duşi. Ba, din contra: lovesc şi ei cum pot în măreţia tehnologicului, deraind tramvaiele de pe şine. Comicul apare din contrast... Buturuga mică răstoarnă carul mare.

Şi apoi, mai este ceva nostim... Plăcerea degustării din dulceaţa de măcieşe este spulberată de fisura în peretele din cămară. Am surâs în mine şi mi-am şoptit: Spectacolul acesta merită un premiu. Şi uite că l-a luat! Gând la gând cu bucurie.

Vizionând comediile din Festival (mai toate trimit la realitatea imediată), am întâlnit trei chipuri umane ce se definesc în planul rizibilului: *soţul încornorat*, *prostul fudul* sau *căzut pe gânduri* şi *îngâmfata* (nu *plăpumăreasă* – bine ar fi să fie! –, ci *parvenită*) care, dacă nu face din apropiere o mizerie cordială, se-ncearcă într-o ispitire din care greu scapi. Elementul care mişcă personajele, îmbrăcându-le în rizibil, este *documentul scris*: scrisoarea de amor (*O scrisoare pierdută*, *Micul infern*) şi testamentul (*Titanic vals*). Pentru că discreţia este cartea de vizită ce le trimite în avanpost onoarea, personajele preţuiesc acest document sau îşi organizează viaţa în funcţie de el, ferindu-se, ca să nu fie discreditate în ochii celorlalţi, ceea ce le-ar aduce dezonoarea sau atacul la persoană.

Dacă se-ncearcă un răspuns privitor la starea comediei în casa ei românească, se ajunge la un înţeles unic: preluând o expresie din Eminescu, se poate spune, fără pic de tăgadă, că, în casa ei românească, *instituţionalizată* şi *independentă*, comedia este o *împărăteasă bogată*.

---

[1] Şi apoi, sufixele „el“ şi „uţ“ sunt cele mai productive în derivarea cuvintelor nostime şi cu un spor de afectiv. Un exemplu: când îi spui cuiva că este „prost“, îi aduci o ofensă (e în stare să te dea în judecată), dar când îi spui „prostuţ“, altul este efectul, sporind cheful de viaţă. Iată o mostră de comic latent: Scena se petrece în autobuzul 133, cel care duce spre Gară. O tânără, simţind că partenerul intenţionează s-o înlocuiască, îi spune: „Prostuţule! Ce are aia şi n-am eu? Nu vezi că te iubesc, nu ţi-e de ajuns? Of, prostuţule, prostuţule!“ Şi-i umple tot obrazul cu sărutări, deşi „împricinatul“ continuă s-o privească pe cealaltă, ce se pregătea să coboare la următoarea staţie, fără să-i acorde vreo atenţie. Când necunoscuta coborî, „împricinatul“, zgâriat de „marea nepăsare“, îşi lăsă capul pe spate şi-i spuse partenerei sale: „Să ştii că numai pe tine te iubesc!“ Tânăra, despletindu-şi părul şi lăsând să i se vadă numai jumătate de faţă, în felul celeilalte, îi răspunse: „Bine faci iubiţel! Fetiţa numai pe tine te vrea.“ Şi privi spre geam, dacă nu cumva cealaltă îl aştepta în staţie. Avea dreptate Nietzsche când reflecta: *„Bărbatul e un copil, femeia e o jucărie. Pentru ca respectivul copil să nu se plictisească, trebuie să i se ofere cât mai multe jucării.“*

ARIEL INTERFEST

Doina PAPP

Festival şi prietenie

Festivalul găzduit de Teatrul „Ariel" din Râmnicu Vâlcea este, înainte de toate, unul al prieteniei şi prietenilor. Directoarea, Doina Migleczi, a pornit la drum acum câţiva ani, ajutată de aceştia – actori, regizori, oameni de teatru de tot felul –, fie nostalgici după locurile frumoase pe unde au trecut şi creat, fie ataşaţi de oamenii care au rămas loco, să ducă mai departe flacăra teatrului. Nucleul din care s-a născut minusculul teatru din parc, Teatrul Popular al lui Goange Marinescu, iradiază constant prin discipolii acestui înflăcărat animator dispărut prematur, producând un prozelitism sui-generis; căci nu de modul de a face teatru e vorba (metodă, stil etc.), ci de un cult al prieteniei, care se regăseşte în munca de echipă şi în sentimentul apartenenţei la o comunitate, chiar şi atunci când ai evadat din ea. Nu mai departe decât anul trecut, mentor de vază al Festivalului a fost Silviu Purcărete însuşi, care pe tot parcursul reuniunii a stat la Vâlcea, unde a creat şi acel minunat *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*, cu Mariana Mihuţ şi Victor Rebengiuc, şi a condus un interesant workshop româno-francez, cu actori de la „Bulandra" şi de la compania franceză pe care el a fondat-o.

Anul acesta, la Râmnicu Vâlcea s-a aflat Alexander Hausvater, şi el prieten mai vechi al vâlcenilor, de pe vremea când s-a născut aici acel spectacol memorabil pe textele lui Machiavelli, *Il Principe* şi *Mandragola*, în regia sa. Nu ştiu dacă vizita de acum a avut sens de prospecţie, dar regizorul, prietenos şi de-al locului, a asistat şi el la spectacolele vâlcenilor, le-a ţinut conferinţe de îndrumare şi ne-a bucurat pe toţi cu conversaţia lui, mereu angajată. Ideea lui despre festival ca sărbătoare a oraşului, experimentată în Canada, a fost adoptată *avant la lettre* de vâlceni, atunci când au invitat artiştii Teatrului „Masca", cu Mihai Mălaimare cu tot, să deschidă Festivalul actual, cu arta lor de a invada spaţiul citadin şi de a-l însufleţi prin teatralitate.

Prieten al Teatrului din Râmnicu Vâlcea e şi George Mihăiţă, care a găzduit la Teatrul de Comedie, în Anul Caragiale, „Arielul" – cu o integrală a pieselor marelui comediograf, montate la Vâlcea de-a lungul timpului. Acum, el s-a aflat în cochetul orăşel de la poalele Dealului Negru împreună cu Marcel Iureş, pentru a juca spectacolul de mare succes al Teatrului „Act" din Capitală, *Păi... despre ce vorbim noi aici, domnule?* de Cătălin Ştefănescu, după *Moromeţii* de Marin Preda. O bijuterie a stagiunii trecute, ieşită din mintea inspirată a lui Alexandru Dabija şi din talentul nesecat al celor două vedete. Cum vorbeam cu Marcel Iureş pe prispa casei de la Dealul Malului a pictoriţei Tina Popa – altă veche şi mare prietenă a Festivalului –, acest spectacol e nu doar o bucurie pentru oamenii care vin să-l vadă şi la Bucureşti, cu miile, ci şi o binevenită operă de reabilitare a unei viziuni îndeobşte deformate despre mentalitatea ţăranului, recte a poporului român. Spectatorii care au plecat cu lacrimi în ochi, după ce i-au ascultat pe cei doi filosofi de ocazie din romanul lui Marin Preda vorbind despre prostia şi prostirea acestui neam de contemplatori mioritici, vor deveni probabil de a doua zi mai atenţi când li se vor livra festivisme naţionaliste, la feluritele manifestări de gen care abundă azi în România (chermeze, târguri folclorice ale meşteşugarilor etc.), botezate cu licori contrafăcute şi bruiate de aşa-zisa muzică populară. (Apropo: în spectacolul lui Dabija nu e fir de muzică...)

Într-un loc cucerit recent de Teatrul „Ariel" (care a dedicat artei teatrale şi un cinematograf din localitate) – taverna „Coroana Sârbească", generoasă ofertă de spaţiu neconvenţional –, s-au perindat trupe independente mai cunoscute (precum Teatrul „74" din Târgu Mureş, Teatrul de Artă din Bucureşti) sau mai puţin cunoscute (precum „ArtEmotion" din Oradea sau „Portabil" din Capitală).

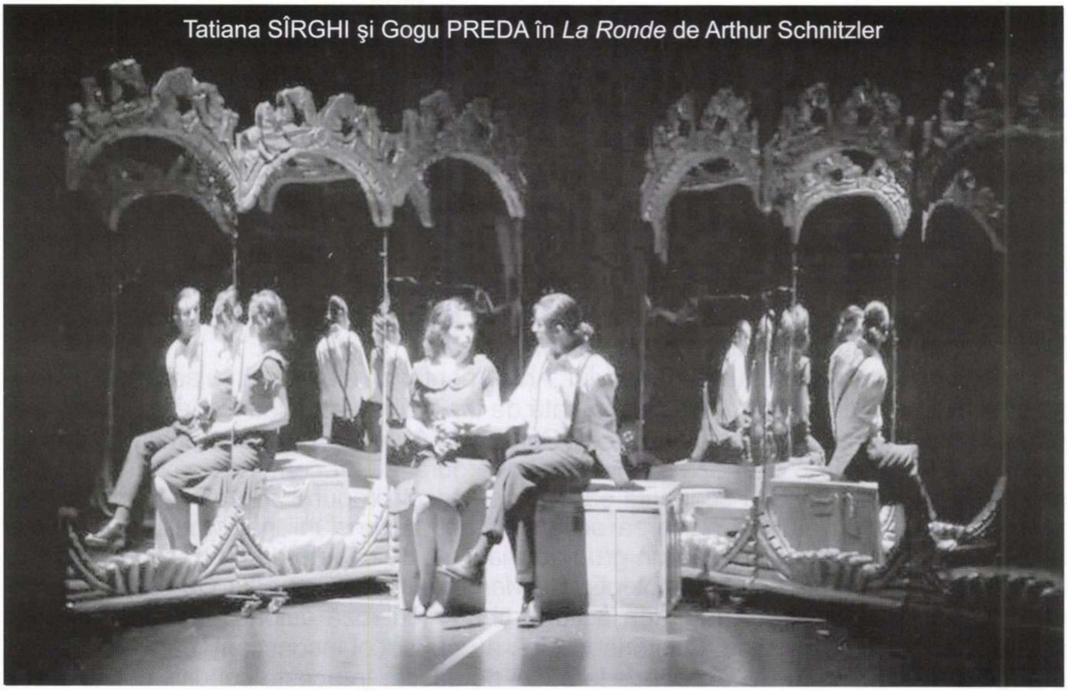
Ilinca MANOLACHE, Marius MANOLE, Medeea MARINESCU, Istvan TEGLAS şi Irina ANTONIE în *Două liniuţe* de Lia Bugnar

„Mureşenii", prin actorii consacraţi şi indiscutabil valoroşi ai trupei, Nicu Mihoc şi Serenela Mureşan, au prezentat un spectacol de succes (zice-se): *Eden*, în regia lui Cristi Juncu, de un autor american la modă prin anii '80, ca şi stilul licenţios, intrat între timp în desuetudine, după ce aceia care-l practicau au înţeles că doar reproducând pe scenă miasmele unor personaje în putrefacţie nu realizează o mare transformare în gândirea vizaţilor, iar în teatru, chiar dacă au impus pasager un stil (*in your face*, i-au zis unii), n-au prea rezistat. Cum însă un actor-regizor ce se crede dezinhibat ne lămurea la un colocviu că în barurile unde se joacă acest spectacol e foarte bine primit, cred că realizatorii au reflectat la atmosfera stânjenitoare în care au fost nevoiţi să-şi consume drama, altminteri reală, personajele din piesă. În schimb, *Textul înainte de toate*, succes mai vechi al dramaturgului Doru Moţoc, acum în regia lui Mihai Lungeanu, a profitat de ambianţa familiară a locului, pentru a ne introduce în atmosfera culiselor unui spectacol. Doru Moţoc şi-a validat calităţile şi ca moderator al unor „Colocvii critice", utile Festivalului.

6/49 de Spiro György, cu Dana Voicu şi Liviu Cheloiu, în regia lui Alexandru Maftei, jucat în Sala „Ostroveni" („Geo Saizescu") pentru cca 200 de spectatori, deşi a fost creat ca un spectacol cameral, a ţinut bine publicul în mână, luând la ochi probleme ale tranziţiei postcomuniste, cu iluziile şi, mai ales, cu sărăcia ei.

Deşi nedeclarat, în selecţia Festivalului s-a implicat şi un alt vechi prieten al Teatrului vâlcean, actor cândva pe aceste meleaguri: enigmaticul dar energicul Cristi Stanca, factotum şi la Festivalul de la Sibiu. El a impus o notă de soliditate întreprinderii, nu doar datorită masivităţii corporale pe care şi-o poartă cu o graţie sportivă, ci şi mai ales prin calităţi manageriale îndelung exersate.

Cu vâlcenii s-a împrietenit de ceva timp şi Ioana Crăciunescu, care, cu prezenţa ei exotică (chit că vine de la Paris), răspândeşte mereu bun-gust, spirit ales şi interes pentru gesturile poetice (doar are poezia în sânge). Dacă la Sibiu a fost în Festival cu *Sufleurul fricii* de Matei Vişniec, despre care am scris acum câţiva ani ca despre o ilustrare a unui angajament civic mişcător, acum a oferit un recital din Lautréamont



Tatiana SÎRGHI şi Gogu PREDA în *La Ronde* de Arthur Schnitzler

(*Les chants de Maldoror*), redescoperit prin prisma sadismului şi a violenţei care domină societatea contemporană.

În taverna sârbească a venit şi Ada Milea, cu grupul ei, format din Anca Hanu de la Cluj-Napoca (minunată actriţă, cu multiple talente muzicale), Cristi Rigman şi Bobo Burlăcianu, într-un concert care, plecând de la muzica compusă pentru spectacolul *Sânziana şi Pepelea*, „s-a plimbat“ cu dezinvoltură şi cu un inegalat spirit ludic prin mai tot repertoriul de mare originalitate şi succes al acestei cantautoare. Bravo vâlcenilor, că au pus mâna pe ea, între multele drumuri – când pe jos, când pe sus – din care se compune viaţa prodigioasei actriţe!

Şi tinerii de notorietate din piesa Liei Bugnar *Două liniuţe* – Marius Manole, Ilinca Manolache, Alin Teglaş, Anghel Damian, Cătălin Babliuc, plus consacrata Medeea Marinescu – au fost o bună „captură“ a Festivalului. Iar publicul care i-a rămas fidel s-a bucurat o dată în plus de reîntâlnirea cu Valentin Teodosiu, vechea lor cunoştinţă de pe vremea când alături de Dan Micu îşi lingea rănile pe la Teatrul vâlcean, loc de mângâiere pentru mulţi artişti, imediat după 1989, când şi teatrul o luase razna. Piesa prolificei Chris Simion şi a Companiei „D'Aya“, în care a apărut alături de Manuela Hărăbor (spectaculoasă, ca totdeauna), Diana Dumitrescu, Corina Moise şi Dan Rădulescu (acest foarte talentat actor al Teatrului de Comedie, care încă mai aşteaptă rolurile pe care le merită), e un fel de propedeutică despre teatru şi culisele lui, cu tot ce înseamnă ifosele vedetelor, vechi şi noi, comanda patronului, dictatura regizorului etc. Doar că noi am fi vrut poate mai degrabă piesa la care se repetă în acest spectacol numit *Prestăm servicii artistice*.

Veche prietenă şi ea cu vâlcenii, Magda Catone a fost sarea şi piperul unei montări-surpriză a Dianei Lupescu, care l-a scos de la naftalină pe Aurel Baranga, pentru a ne aminti că scria bine farse. Comedia *Fii cuminte, Cristofor*, în care mai joacă Silviu Biriş şi Crenguţa Hariton (amuzanţi, ca de obicei), rămâne una simpatică, dar cam schematică totuşi, pentru zilele noastre. Cum spuneam, noroc cu Magda Catone (distribuită, din nefericire, atât de rar), care compune aici, cu toate uneltele comediei, un portret savuros al maniacei curioase, care trage cu ochiul în casa unde se produce adulterul.

Trec peste inepta montare de la Deva, semnată Dan Mirea – *Bordeline* (după *Tinereţe furată*), care ne-a transmis din lumea unui sanatoriu de boli mintale doar ideea unui „Aşa, nu!“, cu referire de astă dată la teatru, şi mai menţionez doar un spectacol-recital *Edith Piaf*, în regia Mălinei Andrei, cu Claudia Negroiu în rolul principal (despre care am mai scris, elogiind performanţa actriţei), un *La lilieci*, cu intenţia eşuată de a reabilita sacrul în relaţie cu profanul (recitalul lui Marian Râlea a fost totuşi tulburător) şi o eboşă fără direcţie a piesei *Arta* de Yasmina Reza, din care Marius Rizea, Ioan Isaiu şi Şerban Georgevici, împreună cu regizorul Sorin Misirianţu, au înţeles că e vorba doar despre *Trei ciudaţi* (cum şi-au şi intitulat spectacolul).

Au fost şi oaspeţi străini : Teatrul S'Arza din Sardinia, vechi prieten al Teatrului „Ariel“, Compania „Robin şi Juteau“ şi Teatrul L'Enfumerie din Franţa, precum şi Hugo Wolff, cu un spectacol de dans şi pantomimă.

Am lăsat la urmă producţiile Teatrului „Ariel“, pentru că ele merită cu adevărat o atenţie specială. Una dintre ele e aceea semnată de tânărul regizor Vlad Popescu, care, alegându-şi spre reprezentare piesa *Ringel (Cercul)* de Arthur Schnitzler, numită pe afiş *La ronde*, s-a lansat într-o exegeză scenică de anvergură, ce-l recomandă ca pe un creator serios. Şi ambiţios, fiindcă scenariul său de spectacol propune suprateme importante, precum aceea derivată din plasarea acţiunii în anii ascensiunii nazismului. În virtutea acestei idei, în scenă evoluează un grup de mascaţi, cu capete de corb, care pândesc, manipulează şi triumfă, într-un apoteotic *Lili Marlene*. În plus, ne aflăm la cabaret, unde un magician pune-n scenă întreaga acţiune şi manipulează actorii – păpuşi naive pe scena istoriei, cum s-ar zice. O istorie tragică a unui secol inconştient, care s-a răsucit dramatic, trecând de la *Belle Époque* la pasul de gâscă. În aceste condiţii, delirul erotic pentru care Schnitzler a compus cea mai minunată partitură – o scriere care se derulează după regulile muzicii *à capella* –, evoluând în spirală spre un final triumfal, primeşte perspectiva macabră a terorii şi a morţii, făcând şi mai vizibilă relaţia dintre *eros* şi *tanathos*. Sigur că piesa şi-a pierdut astfel din interesul pentru relaţiile de cuplu care se derulează în scenă, schimbând actorii şi mediile după o regulă a jocului social imprevizibilă, dar spectacolul câştigă în anvergură şi spectaculozitate. Ca mai fiecare începător, Vlad Popescu vrea, în plus, să ne arate tot ce ştie, aglomerând simboluri, folosind în exces şi turnanta, şi oglinzile mişcătoare, şi figuraţia. Simplificările necesare vor veni, sunt sigură, pe măsură ce regizorul îşi va privi atent şi cu simţ critic opera, şi mai ales când va stăpâni şi mai bine lucrul cu actorul. Aici, cu mici excepţii, actorii nu se prea văd.

Un autor vâlcean, pe numele lui Iulian Margu (ziarist şi producător TV la origine), mi-a produs şi el o surpriză plăcută, prin piesa lui *Ghidul sinucigaşului*, pe care a şi regizat-o, distribuindu-i cu folos teatral, în cele două unice roluri, pe Luminiţa Erga (originară din Vâlcea, acum la Teatrul „Nottara“) şi pe Gabriel Popescu (de la Teatrul „Ariel“). Comedia neagră la care am asistat, bine scrisă, are mai întâi o idee bine găsită: viaţa trăită la şi cu televizorul. De aceea, furtul obiectului din casa Ei îi produce o adevărată revoluţie în existenţă, la limita comicului evident. Luminiţa Erga joacă cu mult firesc situaţia, nuanţând trecerile de la dramă la comedie, alături de un partener la fel de adecvat atmosferei, care e experimentatul Gabriel Popescu (bun şi cu coroane regale, şi în Caragiale, şi la cabaret), bun – iată – şi în rolul unui personaj din viaţă: un poliţist tomnatic şi singur, ca şi reclamanta telefagă. Spectacolul nu e o capodoperă, dar e exact ceea ce trebuie, după proverbul „lucrul potrivit la locul potrivit“.

Primit ca o sărbătoare – ceea ce şi este –, „Ariel Interfest“ începe să devină o emblemă a Municipiului Râmnicu Vâlcea, la a cărui promovare contribuie astfel, pe calea mereu vie a teatrului. Echipa de realizatori şi contributori ştie asta şi face eforturi pentru a fi an de an tot mai eficientă. Ar fi bine s-o găsim menţionată şi în caietul-program al Festivalului, care ne delectează acum pe coperţi cu un text în... engleză despre „Metaphorical Realism“, cu referire probabil la imaginea reprodusă pe copertă. Ciudat!

PERFORM

Călin CIOBOTARI

Downtown de Iași

Pentru întâia oară în istoria sa teatrală, Iaşiul a avut parte în această vară (22–29 iunie) de o delimitare gen *Downtown* şi *Uptown*, pe model newyorkez. O delimitare, desigur, simbolică, încă fragilă, cu emoţiile şi imperfecţiunile specifice începuturilor de drum, prilejuită de prima ediţie a **Festivalului de Artă Performativă. „Perform"** este, concret, o mişcare *fringe*, alipită Festivalului Internaţional de Educaţie, ajuns la ediţia a doua. Iniţiatorii acestui *fringe* sunt actorul/regizorul/profesorul Octavian Jighirgiu şi performerul/regizorul Florin Caracala. Plasat sub formula „to fringe or not to fringe" („not to fringe"-ul vine din faptul că „Perform"-ul rămâne un proiect realizat în totalitate din fonduri publice), „Perform" a încercat, într-un timp relativ scurt, să-şi configureze o identitate. S-au urmat paşii standard, s-au enunţat câteva idei programatice, ba chiar s-a identificat un simbol imagistic menit să particularizeze şi mai mult festivalul ieşean. „Perform Iaşi se vrea o mişcare teatrală independentă, atipică şi nonconformistă, specială şi specifică, revoluţionară şi ultracreativă. S-a construit plecând de la o atitudine fresh, de la o mapare a artei teatrale contemporane, de la dorinţa de a promova teatrul independent... Perform Iaşi scanează teatrul independent românesc şi construieşte o platformă în

Foto: Iulian Ursachi

Scenă din spectacolul *Hai iu iu NU hey you you* care artiştii se întâlnesc pentru a face schimb de idei, de concepte şi, mai ales, pentru a se declara o forţă în contextul actual." Sunt fragmente din ceea ce s-ar putea numi un draft de program estetic, identificabil în consistentul caiet-program. Mascota „Perform"-ului este o pisică albastră, cu aripi, creaţie a artistului (nonconformist şi el) Felix Aftene. Interesantă şi distincţia între „mai teatru" şi „mai puţin teatru", prin care organizatorii au semnalizat specificitatea producţiilor invitate, încercând să ajute spectatorul şi să preîntâmpine eventualele deziluzii ale unora.

Întregul program a fost structurat pe trei dimensiuni: spectacole/performance-uri, conferinţe/workshop-uri şi lansări de carte. S-au folosit deopotrivă spaţii intrate în reflexul spectatorului de teatru ieşean (Sala „Uzina" a Teatrului Naţional, spaţiul de joc de la „Teatru Fix", sala mare de la Teatrul „Luceafărul"), dar şi spaţii „proaspete", precum cele de la MERU, holul Primăriei Iaşi sau Aula Bibliotecii Universitare. Au fost programate câte două sau trei spectacole pe zi, însumând 17 reprezentaţii. În mare măsură, selecţia a reuşit să prezinte Iaşului un rezumat onorabil al întâmplărilor performative esenţiale din România ultimului an. Astfel, au ajuns în „dulcele târg" producţii care, altfel, ar fi rămas cunoscute doar din auzite pentru cei ce nu obişnuiesc să „circule" printr-o astfel de „geografie" naţională teatral-performativă: excelentul *Parallel* al celor de la „Ground Floor Group & Colectiv A" din Cluj, *Realia. Bucureşti/Beirut*, produs de „Solitude Project" & Căminul Cultural Bucureşti, *RETOX* (*România este ţara occidental xeroxată*), coproducţie a „Compagnie 28" şi „UnTeatru" din Bucureşti, *Haute Cuisine*, oferit de Asociaţia „Şpraiţ" din Sf. Gheorghe, *Zic-Zac*-ul minunatei Andreea Gavriliu (prezent la Iaşi pentru a doua oară, după Festivalul Internaţional pentru Public Tânăr de la Teatrul „Luceafărul", în 2013) ş.a. Cireaşa de pe tortul performativ a reprezentat-o producţia UNITER „hai iu iu NU hey you you" (regia Radu Afrim), care, de altfel, a şi închis această primă ediţie. Notabilă şi premiera ieşeană a celor de la „Teatru Fix", *Ce am ales să uit* – de altfel, singurul insert performativ ieşean din programul Festivalului (chestiune care, în treacăt fie spus, ar trebui să dea de gândit creatorilor/artiştilor din oraşul celor şapte coline… conservatoare).

La secţiunea Conferinţe, Oltiţa Cântec a abordat „radicalismul noilor estetici", Ionuţ Sociu a conferenţiat despre „Auto/biografism şi relaţionalitate", Nicu Mandea a pus în discuţie „Schimbarea canonului estetic în regia teatrului contemporan", Nic Ularu a relatat câte ceva din experienţe personale „Off Broadway", iar Cristina Rusiecki, în prelungirea lansării cărţii ei *Radu Afrim, ţesuturile fragilităţii*, a vorbit despre „Radu Afrim, regizorul cult al generaţiei noastre".

După această primă ediţie, înclin să cred că principala calitate a mişcării iniţiate de Jighirgiu & Caracala este utilitatea. Am perceput cele opt zile de festival ca pe o introducere în ceva destul de străin atât de inocentului spectator ieşean. M-a bucurat şi m-a întristat senzaţia că, în public, în mare măsură (cu excepţia spectacolului lui Afrim, unde audienţa a fost generală), am fost „noi între noi", adică oameni care, într-un fel sau altul, activează în zona teatrului: studenţi la teatru, absolvenţi, tineri actori. M-a bucurat, pentru că, în mod cert, o asemenea experienţă nu rămâne fără urmări în discursul personal; m-a întristat, pentru că, deşi nu-mi doresc nicidecum ca acest gen de artă să devină unul de masă, sunt conştient că numai existenţa unui public poate garanta financiar supravieţuirea unor proiecte născute aici, la Iaşi.

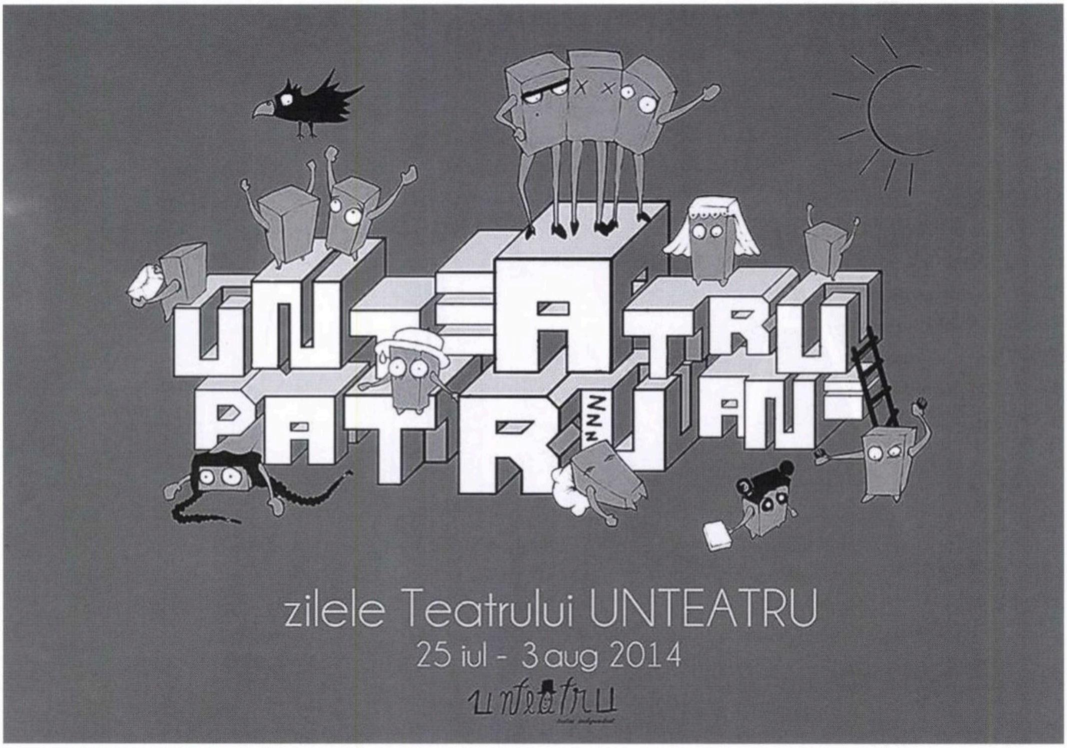
E greu să le explici celor mai mulţi dintre concitadinii tăi cât este de fascinant ce se întâmplă în *Downtown*, însă este important să încerci să o faci. Ca un critic ce se simte tot mai deschis şi mai interesat de noţiuni precum „arte performative", „teatru independent" ş.a.m.d., îmi place să cred că ediţiile următoare vor produce şi un astfel de public.

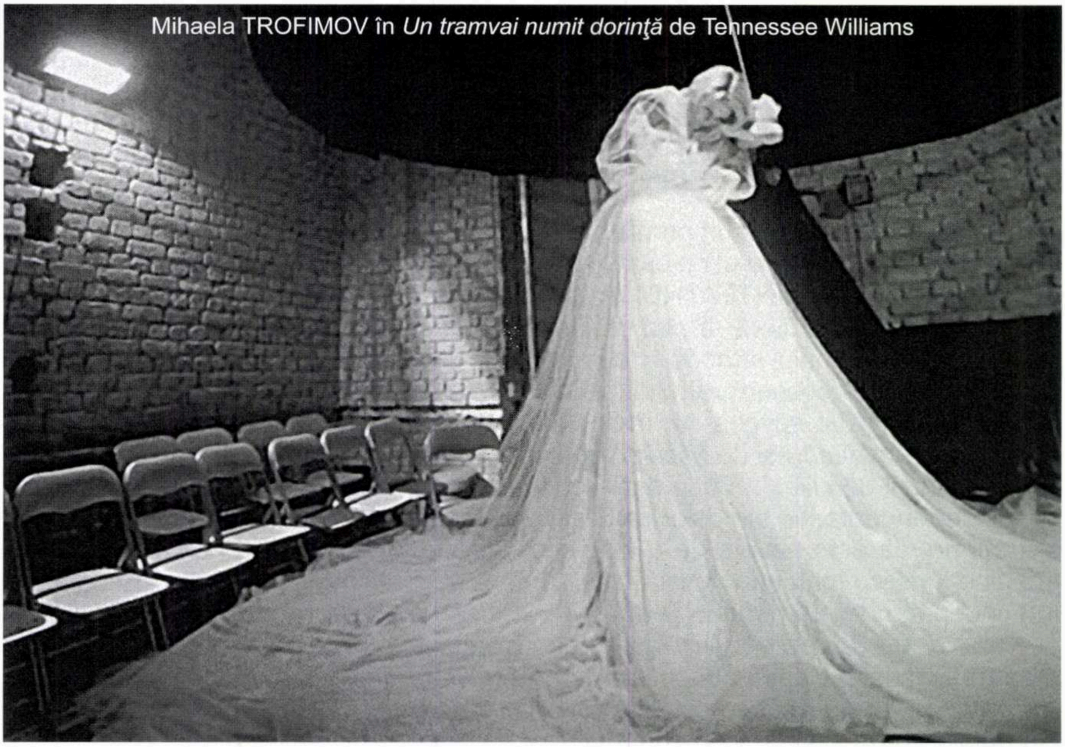
Crenguţa MANEA

La mulţi ani!

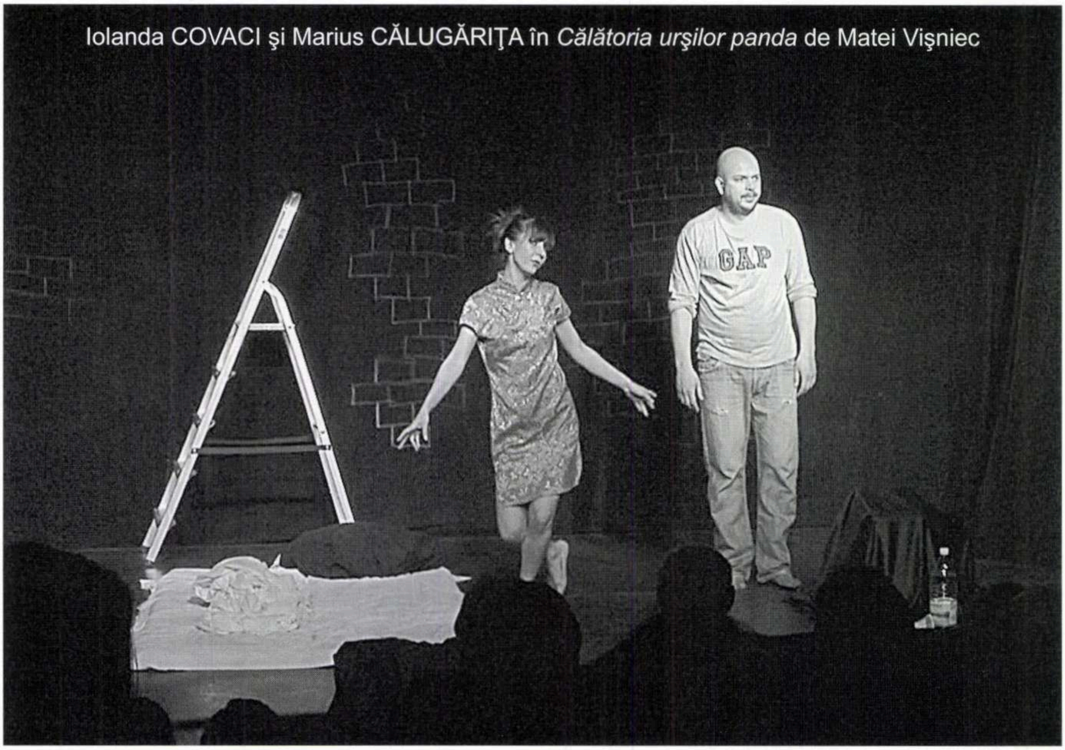
De la primele e-mail-uri primite, mi-a plăcut, şi-mi place tare mult şi acum, felul în care arată, grafic, *logo*-ul pe care l-a desenat un anume artist (păcat că semnătura sa nu apare!) pentru UNTEATRU, iar artiştii acestui loc îl păstrează ca marcă a identităţii lor. Umanizata literă „a", cu chip şi zâmbet, mă duce cu gândul la importanţa începutului, a drumului străbătut de la „α" la „Ω", din perspective şi raţiuni diferite; un parcurs atât de necesar teatrului, pentru a nu-l înghesui în tipare şi a-l sufoca în reţete, fie ele şi de succes. Iar melonul lui „a" este semnul cu care spectatorul se poate juca, amintindu-şi de fiecare reprezentaţie văzută şi de la care a plecat vrăjit.

La sfârşit de iulie, în Bucureşti – cu toate eforturile, din ultimii ani, fie ale instituţiilor independente, fie ale celor de Stat – se instalează vacanţa teatrală. Nu o dată, s-a afirmat că este nevoie de o stagiune estivală, şi nu doar din considerente de imagine turistică (chiar dacă este importantă şi aceasta pentru oraş, pentru cetăţenii lui). Începând de anul trecut, Teatrul „Ţăndărică" desfăşoară programul „Stagiunea de vară" şi are reprezentaţii în spaţii neconvenţionale, în cadrul Festivalului de Vară „Teatru, Stradă şi Copil"; atmosfera din Centrul Vechi şi din alte câteva spaţii a fost animată de spectacolele teatrelor care au participat la Festivalul „Bucureştii lui Caragiale", organizat de Primăria Municipiului şi ajuns la cea de-a treia ediţie.





Mihaela TROFIMOV în *Un tramvai numit dorinţă* de Tennessee Williams



Iolanda COVACI şi Marius CĂLUGĂRIŢA în *Călătoria urşilor panda* de Matei Vişniec

În acest peisaj teatral estival, fără relief atrăgător, iniţiativa organizării „Zilelor Teatrului UNTEATRU“ (25 iulie–3 august 2014) – în parteneriat cu Primăria Sectorului 3 şi Centrul Cultural „Casa Artelor“ – a fost o surpriză plăcută, prilejuită de marcarea celor patru ani de existenţă a acestei companii independente. În perioada menţionată, UNTEATRU a prezentat spectacolele definitorii ale repertoriului curent şi trei concerte: „Gringolada Teatrală“ a fost susţinută de A.G. Weinberger, muzician cu „antecedente“ teatrale; Maria Răducanu şi Maxim Belciug au convins că, atunci „Când noaptea-i cu lună...“, e greu de respins farmecul unui anume romantism muzical-citadin; iar trupa de rock alternativ/progresiv, „byron“ a fost o reală atracţie, nu doar pentru pasionaţii şi cunoscătorii genului.

Nu îmi propun să realizez aici cronicile spectacolelor din programul zilelor şi nopţilor UNTEATRU (reprezentaţiile s-au desfăşurat chiar şi după-amiaza), căci consemnările au apărut odată cu premierele. Este remarcabil cum, de pe cartea de vizită a fiecărui spectacol, s-au putut observa prezenţa consistentă în manifestări teatrale importante (Festivalul Internaţional de Teatru Sibiu, Festivalul Naţional de Teatru Independent), premiile câştigate în diferite competiţii teatrale, distincţia „Teatrul de mâine“ acordată de către AICT montării *Un tramvai numit dorinţă* de Tennessee Williams (regia Andrei şi Andreea Grosu) la ediţia din 2013 a FNT, existenţa în repertoriul curent a unui spectacol de Cătălina Buzoianu (*Frumoasa călătorie a urşilor panda...* de Matei Vişniec). Toate acestea demonstrează elocvent pasiune şi consecvenţă, gândire aplicată în concretizarea unui spaţiu teatral semnificativ şi conturarea identităţii; nu e deloc puţin lucru, într-un mediu socio-economic şi cultural ca acela al Bucureştiului.

Trebuie subliniat şi un alt lucru important: tinereţea artiştilor care creează în acest teatru independent, seriozitatea lor profesională, anvergura proiectelor şi plasarea acestora la un nivel estetic cât mai înalt, separarea netă, a celor care joacă la UNTEATRU, de mica şuşă de mare succes; succes nu doar de public, de aceea cu atât mai păgubos, mai generator de confuzii valorice!

În program a fost prezentă şi o trupă independentă din Marea Britanie, BÉZNĂ Theatre London, cu spectacolul *Crime (un răspuns la* Crimă şi pedeapsă *de F. M. Dostoievski)*, scenariul şi regia Nico Vaccari. Trupa se autodefineşte ca „...devotată schimbării sociale. Prin spectacole de teatru experimentale, însă accesibile tuturor, încurajăm un discurs social şi politic care să conducă la schimbare.“ (Andrew Haydon, *Postcards from the Gods*) Iniţiativa participărilor internaţionale este una profitabilă şi e nimerit să fie cât mai exersată pentru sprinteneala dialogului artistic; din păcate, selecţia, în cazul de faţă, a fost una mai mult decât discutabilă. Cât de ideologizat este teatrul politic, cui foloseşte propagarea oricărei ideologii şi cum determină o propagandă, chiar cu mijloace teatrale, acţiuni sociale a căror consecinţă să fie schimbarea, poate fi observat, pot fi elaborate teze ideologice, de partid (şi, pentru mine, amintirea artei controlate ideologic scurtcircuitează, cu aceeaşi intensitate ca şi în timpul exercitării ei, dorinţa de a revedea aşa ceva!); dar, atunci când montarea, chiar din titlu, propune un dialog cu opera lui Dostoievski, trebuie ca autorul ei – scenaristul, care este şi regizorul faptei teatrale – să aibă argumente artistice împlinite. Iar, în cazul de faţă, ele nu există. Nu s-a putut vedea decât o înghesuială de trupuri şi vorbe în spaţiul de joc, câteva eforturi disperate ale actorilor de a-şi convinge publicul că inechitatea socială există, că lumea e nedreaptă, plină de victime, şi că fiecare om are propria responsabilitate. Dar, însumate, toate astea nu conduc la un spectacol.

Pentru alte ocazii, contez pe o selecţie adecvată aspiraţiilor şi realizărilor artiştilor din „UNTEATRU“.

Dar vreau să păstrez zâmbetul literei „a“, să mă joc cu acest gând, iar peste patruzeci de ani să se poată spune, încă o dată, „La mulţi ani, UNTEATRU!“

Oana MEDREA

Un spectacol care crestează adânc în conştiinţe

„UNTEATRU", spaţiul teatral care respiră independent de anotimp sau concedii, locul unde stagiunea nu se încheie niciodată în mod oficial, a împlinit de curând patru ani de existenţă. Cu acest prilej, a organizat, în perioada 25 iulie – 3 august (absolut independent de dogoarea lui Cuptor), **„Zilele Teatrului UNTEATRU"**, un maraton care a inclus spectacole montate aici din 2011 până azi, concerte speciale, dar şi un spectacol invitat din Marea Britanie. A fost un adevărat festin pentru obişnuiţii casei din Strada Ilfov nr. 1, dar şi pentru cei care i-au trecut pragul pentru prima dată.

O noutate în istoricul maratonului „unteatral" a fost prezenţa unui spectacol-manifest, ***Crime***, regizat de Nico Vaccari şi prezentat de Compania BÉZNĂ Theatre din Londra. Pentru şase seri consecutive, între 29 iulie şi 3 august, scena „UNTEATRU" a devenit recipient pentru esenţa de teatru politic – în sensul sau în nenumăratele sensuri în care putem să admitem că există o politică a comiterii crimei.

Trupa BÉZNĂ Theatre pare să funcţioneze (şi o face cu toate reglajele bine articulate), într-un anumit sens, după principiile acelui teatru-flagel pentru care Antonin Artaud militase până la delir acum aproximativ şapte decenii: acel teatru care trebuie să mistuie asemeni ciumei, purificat de clişee şi purificând, la rândul său, umanitatea de zgura ipocriziei. Însă, numai până la un punct, pentru că spectacolul *Crime* este, înainte de orice, o replică acut contemporană, voit eliptică, a romanului lui Dostoievski *Crimă şi pedeapsă*. Din Rusia miezului de secol XIX, când Pedeapsa era complementul necesar al Crimei, şi până în Rusia anilor '90, unde dramaturgii Nico Vaccari şi Sînziana Koenig au transpus acţiunea, instanţa justiţiară supremă a dispărut, iar Pedeapsa este transferată în conştiinţele noastre, ale celor care privim (martori-voyeuri, ca la televizor) astfel de scene atroce între victime şi călăi (când fapte identice se întâmplă în lume, chiar în acel moment). Alte măşti, aceeaşi piesă: Studentul se umileşte încercând să obţină de la Cămătăreasă bani de supravieţuire pe un vechi ceas de argint, Tatăl rămâne şomer şi, pentru că nu poate restitui banii împrumutaţi de la creditori, trebuie să suporte ca Mama să fie violată sub ochii Copilului; Tatăl se sinucide, Mama devine alcoolică şi îşi anesteziază Copilul cu votcă, pe drumul către prostituţia infantilă, vânzându-l pentru o porţie de mâncare. Lanţul trofic funcţionează cu o precizie năucitoare.

Un spectacol care crestează adânc în conştiinţe, prin intermediul unei teatralităţi care acţionează eficient pe toate palierele: este tranşantă prin minimalismul mijloacelor de expresie; este convingătoare graţie performanţei celor patru actori care joacă toate rolurile; este claustrantă, prin adecvarea fără cusur a designului imaginat de scenograful Robin Soutar la spaţiul foarte restrâns de la „UnTeatru"; şi este răvăşitoare, pentru că instituie, încă de la primul contact vizual cu spaţiul Crimei, un fel de triunghi al culpei pe care noi – cei care am venit să vedem *Crime*, crezându-ne nişte simpli spectatori – îl completăm, în mod paradoxal, prin însăşi prezenţa noastră în acelaşi spaţiu (ficţional?) în care se află exploatatorii şi exploataţii fără voie. Iar acest detaliu subtil este sesizabil datorită discursului bine articulat dramaturgic şi regizoral, atât la nivelul mesajului, cât şi la nivelul mijloacelor de expresie, şi este transpus cu acurateţe în partiturile pe care le construiesc cei patru actori.

Scenă dfin spectacol

Comentariile muzicale, extrase din recuzita clasicilor, amintesc de song-urile specifice teatrului brechtian; Oliver Longstaff, costumat în Mamă, intonează „Feeling Good“ a Ninei Simone, Mathew Wernham, în rolul Studentului, fredonează „Everybody knows“ a lui Leonard Cohen (şi publicul cântă cu el), iar Angel Perez-Silva interpretează copleşitor „Rape Me“ a trupei „Nirvana“, la câteva minute după ce s-a consumat scena, de o teatralitate extremă, a violului Copilului de către Client.

Crime nu este un spectacol confortabil şi cu atât mai puţin reconfortant, pentru că – brechtian ca atitudine – nu urmăreşte să-i purifice pe cei care asistă la desfăşurarea sa, ci să-i facă să iasă pentru o oră din coconul protector al inerţiei şi să vadă că noţiunea de „distopie“ s-a demitizat de mult, pentru că a devenit de mult timp realitate.

La intrarea în sală suntem informaţi cu majuscule negre înscrise pe folia mare din plastic, cu rol de cortină, că „În seara asta se va comite o crimă“. Depindea de noi dacă luam sau nu în serios acest avertisment „butaforic“. Cert este că cei patru actori din *Crime* au dovedit că şi l-au asumat până în ultimul moment, prin refuzul lor de a ieşi să mulţumească pentru aplauze, la finalul spectacolului.

BÉZNĂ Theatre, Londra – Crime (un răspuns la *Crimă şi pedeapsă* de F. M. Dostoievski). **Scenariul şi regia: Nico Vaccari. Dramaturgia şi producţia: Sînziana Koenig. Decorurile şi costumele: Robin Soutar. Light designer: Alex Hopkins. Distribuţia: Oliver Longstaff (*Milton Friedman*, *Mama Singură*), Angel Lopez-Silva (*Copilul*, *Bătrâna Mamă*), Theo St. Claire (*Consumatorul*, *Cămătăreasa*, *Şomerul*), Mathew Wernham (*Studentul*). Data reprezentaţiei: 31 iulie 2014.**

Raluca TULBURE

ANIVERSARE TEATRUL „ARIEL"

La 65 de ani!

Nu am mai fost la Târgu Mureş din adolescenţă, când, împătimită de teatru, m-am dus să văd câteva spectacole la Teatrul Naţional. Anii au trecut şi îmi doream să revin, iar visul meu s-a îndeplinit când am fost trimisă în „interes de serviciu" să vernisez expoziţia de păpuşi a Teatrului „Ţăndărică", din cadrul **aniversării a 65 de ani de la înfiinţarea Secţiei maghiare a Teatrului pentru Copii şi Tineret „Ariel"**. Am profitat de ocazie şi am stat mai multe zile, bucurându-mă de ospitalitatea gazdelor, de întâlnirea cu o serie de colegi, directori ai teatrelor de profil din România, dar şi cu marea familie a Teatrului-gazdă.

Pe site-ul teatrului târgumureşean există un mic istoric, din care am spicuit câteva elemente: „Teatrul *Ariel* este un teatru pentru copii şi tineret, cu două secţii (română şi maghiară), care prezintă spectacole de animaţie pentru preşcolari şi şcolari, spectacole experimentale pentru tineri şi adulţi, şi, din anul 2000, dezvoltă proiecte de teatru educaţional. Repertoriul de spectacole de animaţie pentru copii include texte de teatru clasic şi contemporan, adaptări, scenarii originale. Din 1998, de când director este regizorul Gavril Cadariu, Teatrul a căpătat un aer înnoitor şi o deschidere europeană. Mijloacele tradiţionale ale animaţiei pentru copii sunt permanent reînnoite, Teatrul şi-a deschis porţile adolescenţilor şi publicului adult, prin spectacole de seară, aria colaboratorilor s-a extins, iar proiectele au început să aibă ţintă socială.

În 1999, s-a înfiinţat programul *Underground*, proiect al Teatrului *Ariel* în colaborare cu Fundaţia *Dramafest*, în cadrul căruia se realizează spectacole destinate tinerilor, experimentând diverse forme şi resurse teatrale, bazate în mare măsură pe tehnicile de animaţie."

Am văzut câte ceva din toate acestea, dar şi ceva mai mult decât atât!

În primul rând, am rămas impresionată de sediul cel nou, inaugurat cu doi ani în urmă, în clădirea fostului Palat Cultural Evreiesc, construit în 1927, recondiţionat şi îmbunătăţit, străjuit de o clădire administrativă modernă, în care abundă lumina, soarele şi florile. Deci, un Teatru nou, cum nu sunt multe în România, când se desfiinţează sau se comasează teatrele pentru copii! El va continua să ofere acea zonă de libertate de creaţie, curajos abordată şi până acum.

În al doilea rând, am văzut o serie de spectacole (în română şi maghiară) pentru toate categoriile de vârstă.

Premiera *Lilla és tündérbogyö,* pe un text de Kádár Annamária şi în regia lui Budaházi Attila, se adresează copiilor peste cinci ani şi studiază relaţia părinţi-copii, în urma unui studiu de specialitate intitulat „Psihologia poveştilor". Ideea de bază a spectacolului este inversarea rolurilor: copiii sunt interpretaţi de adulţi şi adulţii de copii din clasele a II-a şi a III-a. Astfel se pledează pentru o înţelegere în dublu sens a diferitelor categorii de vârstă, a problematicii diferenţiate, a faptului că de cele mai multe ori nu ne înţelegem odraslele, „abuzând" de experienţa noastră sau de teoria „eu ca tine am fost, dar tu nu". Un alt spectacol din cadrul programului aniversar a fost *Prinţesa Turandot*, după Carlo Gozzi, cu fragmente muzicale din opera lui Giacomo Puccini şi cu care regizorul Traian Savinescu continuă seria operelor cu păpuşi, pe înţelesul copiilor. Atmosfera orientală este redată de scenografia şi păpuşile semnate de Eugenia Tărăşescu Jianu, de o fineţe esenţializată şi care, alături de un text bine gândit, redau povestea trufaşei Turandot, mereu

Prinţesa Turandot, după Carlo Gozzi

nehotărâtă în a se mărita şi care îşi supunea candidaţii la „proba de foc“ a ghicitorilor. Un spectacol cu păpuşi mari, un decor multifuncţional, cu poduri şi practicabile inteligent folosite, cu o mânuire precisă, toate îmbinându-se cu muzica superbă, dar greu de înţeles pentru cei mici.

EU.TOPIA este un spectacol pentru adulţi semnat de Georgeta Lozincă, autoarea mărturisind că „a fost preocupată de reflectarea conştiinţei în exterior, în a explora sufletul surprins la bariera codurilor“ vieţii, iubirii, viselor. Un exemplu de cum se întrepătrunde dramaticul cu dansul, pantomima, muzica, obiectele animate şi de cum lumina devine personaj în poveste. Coregrafia susţine, completează sau amplifică trama.

Ali Baba şi cei 40 de hoţi este o dramatizare după *O mie şi una de nopţi*, în regia Oanei Leahu, şi este o continuare a proiectului „Poveştile caravanei“, iniţiat în 2006. Cine nu ştie povestea pădurarului care găseşte o comoară ascunsă de hoţi? Fiecare avem în cap un scenariu, dar depinde de regizor ce vrea să scoată în evidenţă. Într-un cadru scenografic conceput de aceeaşi inepuizabilă Eugenia Tărăşescu Jianu şi care are ca notă dominantă albul (simbolul cinstei personajului), dar şi nisipul (ce semnifică scurgerea timpului), povestea se derulează, pe o muzică antrenantă (de Zeno Apostolache Kis), cu păpuşi bine definite (măgăruşul Grey e tare simpatic!), având umor şi fantezie.

Am văzut şi un musical cu păpuşi, tare amuzant, intitulat *Un an întreg*, pe baza operelor lui Kányádi Sándor: este povestea succesiunii anotimpurilor, aducând în prim-plan o serie de datini şi obiceiuri maghiare.

O altă producţie pentru adulţi a Teatrului „Ariel“ a fost *Jurnalul unui nebun*, adaptare după N. V. Gogol, în regia lui Tudor Chirilă. Am asistat la un exerciţiu destul de simplist, de modest, despre „teoria omului de prisos“, despre lenea cronică – atât de prezentă în literatura rusă a secolelor trecute, care poate avea şi conotaţii contemporane – ce se transformă, la personajul umilului, neînsemnatului funcţionar public, în nebunie patologică. Spectacolul curge lent, momentele de pantomimă fiind singurele care „animă“ discursul scenic.

Dintre spectacolele invitate, menţionez reprezentaţia Teatrului „Ţăndărică“ cu *Candid* – o lecţie de profesionalism, de talent şi de plăcere a jocului.

Interesant mi s-a părut spectacolul Teatrului „Harlekin“ din Eger (Ungaria) cu *Totul e circ* – o combinaţie între animaţie şi numere de circ (jonglerie, acrobaţie, magie), pentru a explica metafora graniţei dintre inefabil şi real, dintre viaţă şi scenă, dintre râs şi plâns. Numărul cu tăierea fetei – jumătate om, jumătate păpuşă – a fost ilustrarea perfectă a efemerităţii noastre pe acest pământ.

Nu am amintit nicio distribuţie, pentru că toţi realizatorii au fost parte a întregului, adică a echipei sau mai bine zis a familiei Teatrului „Ariel“. Mulţi dintre actorii teatrului au fost omagiaţi şi aplaudaţi în cadrul festivităţii aniversare, unde s-au dat diplome şi s-a toastat cu şampanie.

Ultimele consideraţii ţin de o altă latură a programului: cea expoziţională. De la intrare şi până la etaj, puteai să treci prin diversele etape ale construirii unui spectacol. Costume pe manechine şi desene donate de minunatul artist plastic Haller József, unul dintre avangardiştii care au făcut istorie, alături de Pál Antal şi nu numai. În curte, altă expoziţie de schiţe şi desene semnate de Ildikó Lukácsy, iar la etaj, „Magia păpuşii“ de la Teatrul „Ţăndărică“, concepută ca un spectacol în sine, cu elemente de decor, cu marionete în relaţii, în atitudine, ca într-un tablou complex al evoluţiei unei arte pe cale de dispariţie. O expoziţie elegantă şi plină de amintiri, pentru mulţi din cei prezenţi.

Sărbătoarea de la „Ariel“ a fost un minunat prilej de întâlnire cu trecutul, cu prezentul, dar şi cu viitorul unei familii în care domneşte armonia multiculturală.

GALA ABSOLVENȚILOR

Ion PARHON

La început de carieră...

În miez de vară, timp de 12 zile, am urmărit cele 14 reprezentaţii (10 producţii, unele dintre ele cu distribuţii alternative) alcătuind **Gala absolvenţilor UNATC** – licenţă, secţia actorie –, organizată cu sprijinul ARCUB şi găzduită de sălile „Ion Cojar" şi „Octavian Cotescu" de la Palatul Copiilor şi de sala Atelier UNATC. Dintr-un început, trebuie să recunosc calitatea remarcabilă a desfăşurării acestui maraton artistic al foarte tinerilor actori, meritele revenind unor harnici şi iscusiţi reprezentanţi de la Masterat anul I şi Licenţă anul I Teatrologie – management cultural şi jurnalism teatral, în frunte cu Ioana Alexandru (director gală) şi Anca Tuică (PR), consiliaţi de conf. univ. dr. Paul Chiribuţă (decan), prof. univ. dr. Ludmila Patlanjoglu şi conf. univ. dr. Carmen Stanciu, în coordonarea asigurată de prof. asociat drd. Alina Epîngeac. S-au aflat între spectatori prof. univ. dr. Adrian Titieni (rector), conf. univ. dr. Paul Chiribuţă (decan), prof. univ. dr. Florin Zamfirescu (coordonator an), conf. univ. dr. Doru Ana (directorul Departamentului „Arta actorului") şi numeroase alte cadre didactice, criticul Maria Zărnescu şi actorul Marius Stănescu, membri ai juriului, alături de studenţi, de simpli iubitori ai Thaliei şi, bineînţeles, de fericiţi membri ai familiilor protagoniştilor. Căldura şi entuziasmul publicului au reprezentat încă un factor binevenit pentru ambianţa sărbătorească şi emoţionantă a Galei,

Scenă din *Fraţii Karamazov* după Dostoievski

chiar dacă ea nu a atins întotdeauna cotele incendiare din ediţiile desfăşurate integral „acasă“, în sălile fierbinţi – la propriu şi la figurat – ale UNATC.

Un repertoriu variat, de la Dostoievski, Luigi Pirandello, Jean Giraudoux, Thorton Wilder şi Neil Simon, la Tudor Muşatescu, Radu Stanca şi Mihail Sebastian, ni s-a înfăţişat în configuraţii scenice în general bine închegate, dezvăluind autentice dovezi de talent, de tinereţe a spiritului şi de exuberanţă a jocului, în raportul interpreţilor cu adevărurile teatrului, cu luminile sau umbrele personajului şi, fapt nu mai puţin important, cu cerinţele unei exprimări cât mai apropiate de exigenţele de astăzi ale publicului fidel acestei arte. Am trăit unele clipe de reală emoţie estetică, de satisfacţie a descoperirii unor viitori performeri în „arta actoriei“, fapt potenţat uneori şi de reîntâlnirea unor interpreţi în spectacole diferite, cu alte imperative cerute de rol şi de viziunile directorilor de scenă. Pe genericul unor prezenţe scenice agreabile, nelipsite de grija dozării judicioase a mijloacelor interpretative, cu o binevenită atenţie acordată rostirii, mişcării şi motivaţiei gestului, dar mai ales pentru evitarea ispitelor de a se afirma în detrimentul spiritului de echipă, am întâlnit câteva evoluţii actoriceşti capabile de a-şi pune o amprentă puternică asupra personajelor şi a spectacolelor respective, reuşind să ne sensibilizeze memoria şi să ne îndemne a urmări cu legitim interes viitorul profesional al acestor absolvenţi.

Mă refer, de pildă, la: Vlad Benescu (*Smerdiakov*), Premiul pentru cel mai bun actor, Liudmila Bzovîi (*Gruşenka*), Premiul juriului, şi Andrei Ciopec (*Dmitri*) din *Fraţii Karamazov* (regie, lect. univ. dr. Bogdana Darie), dar şi la unele secvenţe de certă reuşită cu alţi interpreţi, cum a fost aceea a destăinuirii sentimentelor dintre *Alioşa* (Constantin Apostol) şi *Lise* (Adela Bengescu), din acelaşi spectacol, la Ioana Călin (*Doruleţ*) din *Visul unei nopţi de iarnă*, răsplătită cu Premiul pentru cea mai bună actriţă, la Lorand Petruska (*Alexandru*) şi Adrian Georgescu (*Panait*) din *Visul unei nopţi de iarnă* (regia, lect. univ. dr. Marius Gâlea), la Cătălina Bălălău, interpreta rolului titular din spectacolul *Ondine* (coordonator de proiect Cristian Briciu), la Daniel Ionescu în *Joey* din *Crystal* de Fred Vargas (regizor Ştefana Samfira) sau în *Ichim* din *Steaua fără nume* (regia, lect. univ. Dana Rotaru), spectacol în care Elena Voineag (*Domnişoara Cucu*) a primit Premiul special oferit de decanul Facultăţii, la disponibilităţile diferite de interpretare a aceluiaşi personaj afirmate de Teodora Filip şi Ana Maria Olaş în spectacolul *Şase personaje în căutarea unui autor* (coordonator de proiect prof. asoc. dr. Mirela Gorea) ori la instinctul comic dezvăluit de Ana Maria Turcu în acelaşi spectacol, la jocul bine măsurat, convingător dovedit de Adrian Loghin (*Roderick*) în *Prânzul cel lung* de Thorton Wilder (regia: prof. univ. dr. Florin Zamfirescu), spectacol chemat să verifice aptitudinile actorilor de a interpreta succesiv roluri cu totul diferite ca vârstă şi structură caracterologică. Am reţinut şi vitalitatea debordantă conferită de interpreţi reprezentaţiilor cu *Gâlceava zeilor* de Radu Stanca (regia: prof. univ. dr. Mircea Constantinescu) sau cu *Servieta de doc* de Mihail Zoşcenko (coordonator proiect: lect. univ. dr. Ştefana Samfira), cu observaţia că iureşul din scenă tinde să estompeze tocmai tâlcurile textului, identităţile personajelor şi evoluţia relaţiilor dintre ele.

Pentru că ne-am referit la instinctul comic, trebuie să spun că el mi s-a revelat fie în cazul unor roluri de mică întindere, aşa cum s-a întâmplat cu tânărul Cosmin Vîjeu (*Un ţăran*) din *Steaua fără nume*, fie într-o comedie bulevardieră ca *Îmi place cum miroşi* de Neil Simon, interpretată cu vervă, cu o contagioasă bucurie a jocului, de acelaşi Cosmin Vîjeu, Cătălina Epuran şi Vasile Revnic. Numărul mare de reprezentaţii şi acel avantaj (pentru juriu) de a putea urmări interpreţii pe mai multe partituri, ne-au oferit, însă, nu numai satisfacţii, ci şi impresii mai puţin plăcute, legate de prezenţa unei anumite lejerităţi ori superficialităţi în abordarea rolului, diminuând şansele de succes ale spectacolului. A fost lesne de observat faptul că, uneori, interpretul rolului X dintr-un spectacol nu face efortul cuvenit de interiorizare şi nu reuşeşte să fie cu totul „altcineva" în rolul Y din alt demers artistic. Un „altcineva" bine individualizat prin frazare, mimică, plasticitate corporală şi gestuală, definind atitudinea intelectuală şi afectivă a interpretului faţă de personajul său. Cred că senzaţia de repetabilitate se iveşte fie dintr-o penurie a mijloacelor de expresie sau din supralicitarea unora dintre ele, fie din proliferarea unor atitudini, maniere de joc, gesturi stereotipe, rostiri, ticuri sau rictusuri „împrumutate" de la unele „vedete" promovate în emisiuni de televiziune de un îndoielnic calibru intelectual. Faptul cel mai regretabil, pentru mine, este acela de a nu fi putut să descopăr mai multe despre personalitatea actorului (actriţei) în relaţia cu un anumit personaj, despre lumea lăuntrică a personajului respectiv şi despre lumea lăuntrică a interpretului său, confruntată cu anumite situaţii scenice, cu anumite experienţe existenţiale. Cred că în căutarea... identităţii unui personaj, mulţi dintre tinerii absolvenţi uită să se redescopere, să se reinventeze pe sine, să-şi recunoască şi să-şi învingă unele „limite", mai bine zis unele deprinderi sau capcane, ce riscă să-i manierizeze mult prea devreme.

Dezvoltând acea afirmaţie cu privire la prezenţa scenică agreabilă, nu de puţine ori plină de un farmec pe care teatrul nostru îl nesocoteşte uneori sau îl plasează comod în zona desuetului, am remarcat ţinuta de o nedisimulată prestanţă şi dezinvoltura evoluţiilor unor tineri actori, ca Mihail Stan (un „dandy" cu chitară), Daniel Achim, Daniel Drăgan, Lorand Petruska, Răzvan Răduţă, Lucian Rus ş.a. sau feminitatea necăutată şi o anumită eleganţă a mişcării şi a gestului dezvăluite de interprete ca Alma Boiangiu, Elena Voineag, Mihaela Prosan, Roxana Luca, Lia Sinchevici, Ana Maria Olaş, Delia Danciu (şi nu numai acestea), după cum nu mai puţin plăcute sunt şi acea vioiciune adolescentină a privirilor şi franchețea gestului pe care le-am observat la personajele interpretate de Ioana Călin sau de Theodora Popa. Le-aş dori, însă, tuturor ca aceste calităţi să se însoţească mai mult – şi benefic, totodată – cu explorarea şi restituirea individualităţii lăuntrice a personajelor, cu dezvăluirea acelei identităţi adânci şi inimitabile a fiecărui interpret în asimilarea rolului. E nevoie, cred, de acea privire spre înlăuntrul nostru, evocată admirabil de marele regizor lituanian Oskaras Korshunovas în *Hamlet*, unde interpreţii, la „oglinda de machiaj", se întreabă, ca un tulburător laitmotiv: „Cine eşti tu ?" Această privire insistentă şi pătrunzătoare, netulburată de prejudecăţi ori de însăşi „povara" eului, poate genera în egală măsură adevărul şi misterul, ce se lasă apoi descifrate discret pe chipul personajului, în frazare şi intonaţie sau pe tăceri, pe un anumit gest, pe detaliile jocului. Altfel, farmecul poate conduce la... narcisism, relaţia dintre personaje poate deveni falsă, iar o scenă de mare complexitate şi de un cert dramatism în text – aşa cum este, de pildă, confruntarea dintre Ivan Karamazov şi Katerina Ivanovna – trezeşte nedorite reacţii hilare în public, lucru observat de mine în remarcabila reprezentaţie din gală cu *Karamazovii*, dar nu şi în prezentarea aceluiaşi spectacol în Festivalul de pe scena Teatrului „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu!

Fără ca „petele în soare" să întunece bucuria noastră de a fi urmărit startul acestor tineri artişti spre celebritate şi de a le fi aplaudat izbutinţele, considerându-mă chiar privilegiat prin „contaminarea" de emoţiile, de entuziasmul şi de propria lor bucurie, am ţinut să îmi mărturisesc cu bună-credinţă câteva dintre impresiile oferite de acest eveniment universitar şi artistic, cu convingerea că nu puţini dintre cei întâlniţi la Gală vor fi autorii spectacolelor-eveniment de mâine, fie că ele se vor petrece pe marile scene ale unor teatre cu faimă, fie că vor ilumina soarta de neinvidiat a „teatrului independent", atât de sărac la pungă, dar bogat în plăcute surprize.

Irina ZLOTEA

Prietenul după invidie se cunoaşte

Vara ce se va încheia în curând a debutat cu... o primăvară bogată în evenimente culturale. Iar printre festivaluri, concerte, turnee şi (avan)premiere, şi-a făcut loc, în calendarul spectatorului român, şi deja tradiţionala Gală a Absolvenţilor UNATC. Ca în fiecare an, rudele, prietenii şi cunoştinţele studenţilor, precum şi publicul interesat, au fost invitaţi să vadă producţiile absolvenţilor Facultăţii de Teatru, din ciclurile de master şi licenţă; iar spiritul competitiv al acestui eveniment s-a păstrat şi el, cu sfinţenie.

Premiile au fost oferite, ca de obicei, după îndelunga deliberare a juriilor împărţite pe specializări. Mai în glumă, mai în serios, probabil comisia cu o misiune într-adevărat dificilă a fost cea formată din Catinca Drăgănescu, Cristiana Gavrilă şi Alexa Visarion, care au trebuit să aleagă „Cea mai bună regie a ciclului de master". Dar deliberarea n-ar fi trebuit să fie atât de solicitantă – veţi spune –, având în vedere faptul că anul acesta au fost doar doi studenţi la Masterul de Arta Regizorului. Cred, totuşi, că nu a fost tocmai simplu să se aleagă cel mai bun regizor dintre doi colegi buni, talentaţi, care au lucrat în condiţii diferite, cu actori cu experienţă variată, şi care au construit spectacole cu teme şi energii distincte. Adela Biţică a ales să monteze la Teatrul „Nottara" textul autorului contemporan ceh Petr Kolečko – *Poker Face* (tradus în premieră în ţara noastră) –, ca o continuare a proiectului „Spectacolul începe cu o lectură", în care a fost implicată. Dragoş Muşoiu a păstrat nota contemporană în alegerea textului, însă s-a oprit asupra „unui Mark Ravenhill" – piesa *pool (no water)*, mai exact – şi şi-a aşteptat publicul în Sala „Ileana Berlogea" din cadrul sediului UNATC „I. L. Caragiale". În final, câştigător trebuie să fie doar unul, iar talentul favorit al anului 2014 a fost declarat Dragoş Muşoiu! Să fie aplauze, emoţii şi mulţumiri!

Aşadar, Mark Ravenhill – un autor provocator, chiar incomod, atât la lectură, cât şi pe scenă. E cinic, rebel şi poate un pic impertinent, ca să fie în ton cu lumea ce îl înconjoară. Şi este la mare căutare printre tinerii creatori de teatru, în ciuda faptului că piesele sale sunt mai greu de montat decât – probabil – par. Din fericire, Dragoş Muşoiu nu a oferit un spectacol doar scandalos şi angoasat, aşa cum ne puteam teme, ci şi-a asumat responsabilitatea unei regii calculate, promiţătoare.

pool (no water), text scris ca un monolog, spune povestea unui grup de prieteni, toţi artişti neîmpliniţi, trecuţi de prima tinereţe. Dintre toţi, *Ea* este singura care reuşeşte să „cucerească lumea" cu arta pe care o creează. Tablourile *Ei* se vând, criticii o apreciază, iar faima şi banii îi schimbă viaţa, dar nu şi prezenţa fermecătoare. Între timp, ceilalţi rămân aceiaşi boemi – săraci şi anonimi – care luptă pentru cauze de tot felul, importante sau nu, oricum mai mari decât vieţile lor mărunte. Grupul pare să fie zdruncinat de o ranchiună umană în faţa nedreptăţii, dar care se arată teribilă, când *Ea* este desfigurată într-un accident stupid, în propria piscină. Iar prietenia lor este pusă în faţa unor întrebări care le pot schimba concepţia despre viaţă: Oare doar suferinţa fizică sau cea spirituală/morală poate genera artă?

Arta poate fi o sursă de adevăr şi salvare? Sau toată arta nu este decât un ideal de care omul este atras precum un fluture de lumină?

Spectacolul are o structură clară. Dragoş Muşoiu a împărţit monologul lui Ravenhill între mai multe personaje – *Grupul* format din Şerban Gomoi, Eduard Haris, Alexandra Sălceanu, Monica Săndulescu, Vlad Udrescu şi Iulia-Diana Samson, *Ea* (Ana Covalciuc) şi alte personaje episodice, care sunt jucate de Vladimir Purdel şi Sorin Flutur – şi a propus actorilor roluri cu o aparenţă bine conturată, fiecare membru al Grupului fiind definit cu o formă exterioară. Postura, costumul, modul în care rostesc replicile şi tonul vocii au fost precizate cu atenţie, construind astfel tipologii distincte în cadrul Grupului, tocmai pentru a stabili un contrast cu conştiinţa unitară a acestuia, pe care fiecare şi-o asumă de-a lungul poveştii. Ana Covalciuc este frumoasă, frivolă şi arogantă. Sfidează asistenţa la apariţia în scenă şi este un convingător „obiect" al invidiei.

Cu o notă de autoironie, Dragoş Muşoiu loveşte – prin alegerea acestui text – în toate clişeele privind nepieritoarea artă, fie ea dezinteresată sau acoperită cu faimă, în conflictul încins dintre condiţia umană şi cea superioară a artistului, şi în prefăcătoria pe care prietenia o implică... la nevoie.

Regia surprinde umorul negru al autorului şi îl pune în valoare. Actorii sunt eliberaţi de convenţia unui joc realist şi sunt îndrumaţi spre o abordare detaşată, tehnică, care pune în evidenţă deopotrivă cinismul şi ridicolul mărturisirii făcute de Grup. Personajele sunt, alternativ, povestitori şi actanţi, respectând schimbul de planuri – trecut şi prezent –, ca o istorisire colocvială, în care relatarea este intersectată de amintirea concretă a evenimentelor. Acţiunea se desfăşoară în cea mai mare parte a timpului ilustrativ, ca într-o reverie; este fragmentată şi degajată de detalii. Paralelismul între descriere şi acţiune nu este însă pleonastic, tocmai datorită acestei autoironii pe care regia o inserat-o în conceperea fiecărui tablou. Momentele sunt decupate filmic de un sound & light design modern, cu lumini reci şi muzică electronică, bine sincronizate, care susţin atmosfera de realitate suspendată în memorie. Imaginile create sunt geometrice, fiindcă există un echilibru al aşezării în spaţiu, determinat atât de scenografie, cât şi de mişcarea scenică.

Cu minţile înăbuşite de *prafuri*, personajele speră la ceva mai mult decât meschinăria ciudei lor. Însă teama de moarte nu este o povară uşor de dus, iar partea cea mai rea este că moartea fizică nu este singurul mod în care te poţi stinge... Ele ştiu că monstrul mediocrităţii îl creşte în tăcere pe cel al invidiei, dar încă nu au puterea să îl oprească.

Dragoş Muşoiu s-a preocupat de aceşti artişti, aşezaţi undeva între rataţi şi visători, iar *pool (no water)*, aşa cum l-a construit el, este un spectacol corect al textului lui Mark Ravenhill, condimentat cu un umor îndrăzneţ şi o recunoaştere sinceră a realităţii.

UNATC „I. L. Caragiale" – pool (no water) **de Mark Ravenhill. Regia: Dragoş Alexandru Muşoiu. Scenografia: Adeline Andreea Bădescu. Coregrafia: Krista Sandu. Light design: Vlad Dragomirescu. Asistenţa de scenografie: Elena Dobîndă şi Gabriel Eric Popescu. Grafica afişului: Silvia Roman. Credit foto: Radu Tuţă. Cu: Ana Covalciuc (*Ea*), Şerban Gomoi, Eduard Haris, Alexandra Sălceanu, Monica Săndulescu şi Vlad Udrescu (*Grupul*), Iulia-Diana Samson (*Sally*), Vladimir Purdel (*Îngrijitorul piscinei*), Sorin Flutur (*Antrenorul personal*). Data reprezentaţiei: 2 iunie 2014.**

Doru MAREŞ

Jocuri de vară la Bacău

De trei ani încoace, furat de farmecul unor actriţe cu totul speciale cum sunt Coca Bloos şi Mihaela Rădescu, am devenit fan, participant şi susţinător al unui eveniment minunat nu doar prin ceea ce face, dar şi prin rezistenţa temporală uluitoare, cel puţin în context: **„IDFest“ (Ingenious Drama Festival)**, festival de teatru al elevilor de liceu. Evident, panegiricul nu este specialitatea mea, dar, în cazul de faţă, profesionalismul scorţos ori nervos mi s-ar părea cu totul nelalocul lui. Deoarece că, pentru mine, estivalul festival băcăuan acţionează, mai degrabă, ca un indice al celei mai tinere expresii a societăţii civile, ce ar putea îndreptăţi viziunea unui viitor care să sune bine, revers al instituţiilor în drept şi în obligaţie, păstorite de tot soiul de maturi care mai de care mai... Aşadar:

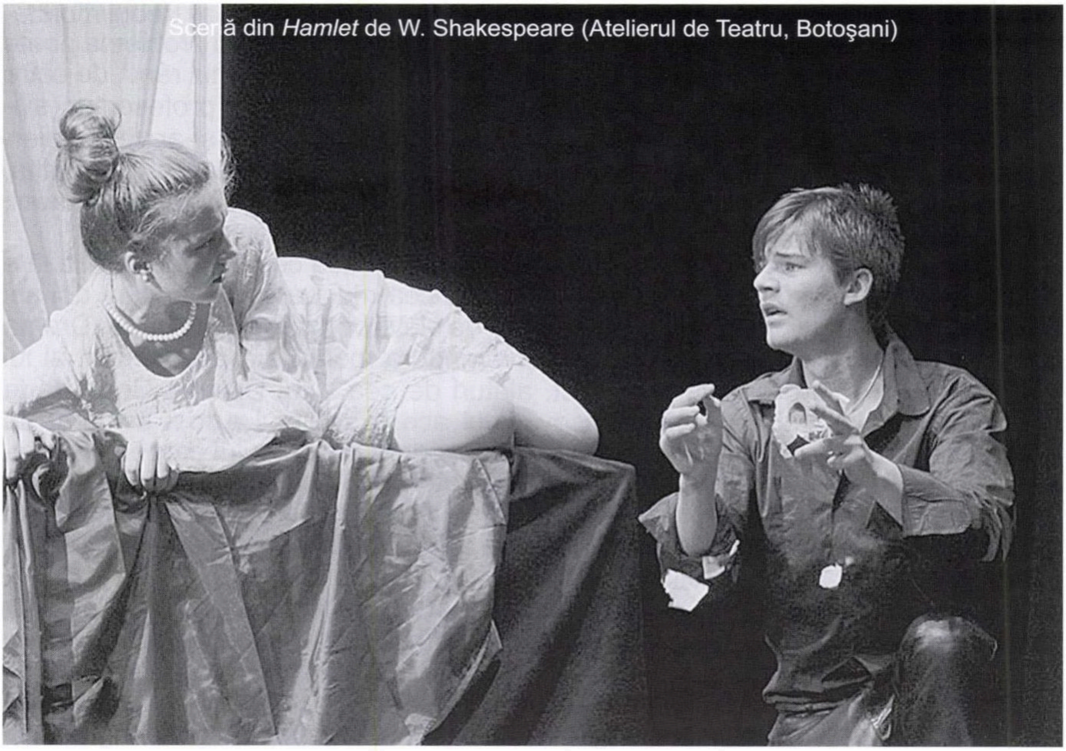
Generozitatea de proiect: mulţi dintre veteranii care au pornit (ca orice istorie care se respectă, detaliile se pierd în negura vremurilor...) cu cincisprezece ani în urmă „IDFest“-ul au rămas lângă actualii actanţi organizatorici, constituind un ONG (Asociaţia „Ingenious Drama“), care îşi propune continuitatea evenimentului (unii dintre ei sunt deja tinere nume de rezonanţă, precum regizorul Horia Suru ori actorul Ştefan Huluba).

Exactitatea managerială: „IDFest“ este structurat pe mai toate compartimentele unui instituţii de spectacole (fără glumă, ştiu destule teatre profesioniste care şi-ar dori/ar fi cazul să îşi dorească o identică bună şi amplă funcţionare – *Nota bene*: lucrurile se desfăşoară sub semnul *pro bono*-ului!), cu tot cu materialele publicitare (mă aşteptam la o mai serioasă participare a presei locale; nu le-ar strica organizatorilor şi parteneriate media cu presa centrală şi de specialitate).

Ştiinţa alegerii mentorului: dacă la Alexandria, „**Ideo Ideis**“ îl are pe **Marcel Iureş**, „IDFest“ a optat tot pentru un nume fundamental al scenei româneşti actuale: **Coca Bloos**. Spune-mi cu cine te aduni nu e o vorbă în vânt!

Metamorfoza în mers: anul trecut, probabil şi urmărind exemplul oferit de Teatrul „Bacovia“ prin al său festival Gala STAR, „IDFest“ şi-a asumat şi dimensiunea recitalului dramatic. Pasul făcut anul acesta a fost trecerea la limba română (iniţial spectacolele erau obligatoriu în limba engleză, iniţiativă binevenită în primii ani ai noului mileniu, ca metodă, în definitiv, de stăpânire optimă a limbii universale actuale – de aici şi numele englez al majorităţii trupelor participante), pas vizibil bine gândit prin prestaţiile performative ale cel puţin patru dintre trupele participante şi de mai toţi cei care au optat pentru monodramă.

Cine „greu se-ngăduie la drum“? Intuibilele rezerve ale organizatorilor faţă de „foruri“ fac, probabil, ca pe lista de parteneri instituţionali să nu apară decât Primăria Municipiului Bacău, Teatrul „Bacovia“ şi Colegiul Tehnic de Comunicaţii „N. V. Karpen“. Dorm în pace şi Ministerul Educaţiei, cu tot cu instrumentele lui judeţene, şi Ministerul Culturii, cu idem? Nu că ar fi de mirare, numai că aici principiul copilului care, dacă nu plânge, nu vede ţâţa (ce să mai vorbim de lapte – nu cumva de asta nu mai plânge copilul, îngrozit de când cornul şi laptele trăsnesc a salmonelă?...) ţine de inconştienţă şi de consum inutil al banului public. În mod



Scenă din *Hamlet* de W. Shakespeare (Atelierul de Teatru, Botoşani)

Scenă din *Columbinus*, după Stephen Karam şi P.J. Paparelli (Trupa A.C.T., Bacău) natural, reţeaua în formare a festivalurilor de teatru pentru liceeni ar trebui monitorizată şi sprijinită (evident, fără niciun fel de ingerinţe – or, cam aici problema poate deveni acută) concertat de către cele două Ministere şi, nu în ultimul rând, de către UNITER. Nu m-ar mira să fie vorba şi despre o rezervă directă a profesorilor (evident, nu toţi, dar suficienţi pentru a constitui o masă critică), care şi-ar vedea pierdute „completările de catedră" sau şi-ar asuma şi educaţia artistică... Nu de alta, dar literatură facem toţi *sans savoir*, dacă ne simţim bine, toţi cântăm... Şi-apoi, n-a zis Shakespeare că „lumea-ntreagă e o scenă şi toţi oamenii-s actori"?

Mefienţa tinerei generaţii e justificată, iar solidaritatea celor care i se raliază e de bun augur. De altfel, produsele sunt dovada cea mai pertinentă. Acum doi ani am văzut aici o *Angajare de clovn* prezentată de elevii botoşăneni din trupa „Drama Club" (nu uitaţi: în engleză!), cu certitudine singura montare a acestui text al lui Vişniec pe care mi-o amintesc perfect, alături de cea a lui Claudiu Goga de la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov. Anul acesta, relieful a fost asigurat de unsprezece trupe şi cinci recitaluri. Până la începerea concursului propriu-zis, treisprezece tineri actori au lucrat în ateliere separate cu participanţii. Este uluitor cum organizatorii, iubitori ai teatrului, profesionişti sau nu, oferă la Bacău un model-pilot de seriozitate (N-aş vrea să credeţi, plecând de aici, că liceenii despre care vă povestesc au vocaţia ascezei...)

Ceea ce realmente îmi vine greu este să ofer o reflectare axiologică a celor văzute (am făcut-o suficient ca membru al juriului, alături de Isabela Neamţu, Horia Suru, Matei Chioariu şi Ştefan Huluba), fiindcă, în definitiv, toţi participanţii merită cu prisosinţă reverenţa spectatorului, cel puţin pentru dedicaţia evidentă, ştergând din amintire toate inevitabilele stângăcii. (Altfel, am trece din categoria ingenuului în cea a monstruosului!) Ar fi însă nedrept, la Secţiunea recitaluri, să nu amintesc nume de care sigur vom mai auzi, precum acela al timişorencei Claudia Moroşanu (actriţă în devenire, cu talent fulminant, de care sper să aibă grijă şi oamenii de teatru de pe Bega), al lui Vlad Goranda, cu aplombul său apăsat (de temperat, în unele situaţii) sau al Deliei Tărcăoanu, tânără în care actoria, scrisul şi muzica se împletesc într-un melanj bizar şi convingător.

Patru trupe mi s-au părut a atinge optimul în ingeniozitate şi trecere a pragului scenei: Atelierul de Teatru de la Botoşani, păstorit de Lenuş Teodora Moraru şi Gelu Râşca, cu o propunere de *Hamlet* care i-a şi adus Marele Premiu; „A.C.T."-ul băcăuan, care, sub bagheta Mariei Negoiţă, a prezentat un *Columbinus*, după S. Karam şi P. J. Paparelli, acrobatic şi plin de naturaleţe; „The Hooleelogans", de la Timişoara, cu o autohtonizată în eternul adolescenţei *Deşteptare a primăverii*, în viziunea lui Flavius Retea; „Protha", grup din Panciu, expresie a unui admirabil animator cultural, Cătălin Sfîrloagă, cu o încercare între oniric şi postmodern.

Morala necesarului operaţional ar fi, în primul rând, urmărirea acestor grupuri de iubitori ai teatrului (unii, evident, viitori actori) cu ochiul unui profesionist, chestiune care ar trebui – obligatoriu – să fie şi parte a programei şcolare. Iubirea singură nu produce act performativ decât accidental. Pe de altă parte, trupele profesioniste de teatru ar fi cazul, măcar în ziua de relaş, să aducă pe scenele lor spectacolele acestor tineri şi să le ofere tot suportul necesar – beneficiul, pare-mi-se, putând fi de ambele părţi. De toate părţile, în sensul unei democraţii a educaţiei permanente, al cărei câştig îi priveşte în egală măsură pe tinerii implicaţi în aceste grupuri teatrale, pe părinţii lor şi angrenajul în care există. În definitiv, nu este vorba despre altceva decât despre un instrument civilizator. Unul dintre cele mai la îndemână şi mai rapid eficiente.

Adrian MIHALACHE

Ruritania lui G.B. Shaw sau ce caută neamţul în Bulgaria

Inventarea Ruritaniei

La începutul anilor 1990, mă aflam pentru prima oară într-o metropolă occidentală, anume la Londra. Am intrat într-o mare librărie de pe Charing Cross, admirând bogatul etalaj de cărţi îngrijit tipărite. De pe coperta uneia dintre ele mă privea figura vag familiară a unui prinţ cam de operetă, îmbrăcat în uniformă de paradă, precum Florin Piersic în *Heidelbergul de altădată*. Uitându-mă mai atent, l-am recunoscut pe Alexandru Ioan Cuza al nostru. Intrigat, am cumpărat imediat cartea şi astfel l-am descoperit pe Anthony Hope, autor de romane „romanţioase", scrise pe gustul marelui public (în Anglia li se spune *romances*). Volumul pe care îl luasem era *Prizonierul din Zenda*, publicat iniţial în 1894. Era primul dintr-o trilogie, căci aveau să-i urmeze *Inima prinţesei Osra* (1896) şi *Rupert de Hentzau* (1898). Intrigile şi iubirile din aceste romane, pe atât de senzaţionale, pe cât de siropoase, erau situate într-o ţară imaginară, Ruritania, aflată într-o zonă vagă a Europei Centrale, cam între Bavaria şi Boemia. Fictiva Ruritanie a lui Hope era o ţară pitorească, relativ exotică, în care influenţele orientale mai vechi pierdeau treptat teren în favoarea celor occidentale. Constituia decorul ideal pentru un roman de aventuri şi de dragoste, ca şi pentru o operetă. Dintr-o asemenea ţară avea să vină *Văduva veselă* la Paris. Localizarea într-o ţară imaginară prezenta şi avantajul că puteai trata cu ironie cultura, istoria şi politica unor state perfect reale, fără a le jigni, prin precizarea că „orice asemănare este întâmplătoare". De aceea, formula a fost preluată de alţi autori mai recenţi, ca: Simon Hawke (*Vendeta din Zenda*, 1985), care repoziţionează Ruritania în Balcani; John Hawthorne (*Dimensiunea Strelsau*), care o mută la nordul Cehoslovaciei; în fine, John Spurling, care o situează de-a dreptul în zona carpatică a României, adică în Dracula-land.

Invocarea dreptului la ficţiune nu te apără, însă, de susceptibilitatea vigilenţilor. Vesna Goldsworthy a denunţat inventarea Ruritaniei ca o formă de imperialism cultural. Cartea ei, întitulată *Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination* (Hurst, 1998, 2013), susţine că identitatea balcanică este parte din cea europeană, iar cărţi ca acelea ale lui Hope şi ale succesorilor lui n-au făcut decât să o demonetizeze. Din cauza lor – afirmă autoarea –, Balcanii au ajuns să fie văzuţi ca Estul Sălbatic al Europei. Industria divertismentului a creat o construcţie culturală factice, care a determinat modul în care particularităţile culturale ale zonei sunt percepute de factorii de decizie occidentali, cu consecinţe politice grave. Ar fi vorba – nici mai mult, nici mai puţin – de un „colonialism fantasmatic". Faptul că Vesna Goldsworthy are măcar într-o anumită măsură dreptate este probat, între altele, de modul în care Anne Applebaum relata turneul diplomatic, din 1996, al Ministrului britanic al Apărării, Michael Portillo, în Slovenia, România, Bulgaria şi Macedonia. Ea laudă capacitatea lui Portillo de a se adapta specificului ruritanian al ţărilor prin care trece. La Bucureşti, a rezistat eroic de-a lungul unui dineu pantagruelic, reuşind chiar să se întreţină cu omologul său român, în ciuda ambientului sonor zgomotos, oferit de o formaţie de muzică populară, care cânta din toată inima. La Sofia a răspuns întrebărilor lungi şi întortocheate ale ziariştilor, deşi traducerea lor era sumară şi aproximativă. În fine, în

Macedonia a făcut faţă primirii somptuoase de la aeroport, unde soldaţii păreau figuranţii dintr-un spectacol grandios cu *Spărgătorul de nuci*.

Ruritania lui George Bernard Shaw

George Bernard Shaw a făcut din Bulgaria propria lui Ruritanie, localizând acolo acţiunea piesei lui, *Arms and the Man* (*Armele şi omul*). Titlul reproduce incipit-ul *Eneidei* lui Vergiliu: *Arma virumque canto* (*Cânt armele şi omul*). Piesa demitizează eroismul războinic şi satirizează inflamarea naţionalistă. A fost jucată cu mare succes în 1894 şi a fost publicată în volum, alături, între altele, de *Omul destinului*, cu temă similară, inspirată de războaiele lui Napoleon. George Orwell, care cunoscuse îndeaproape războiul civil din Spania, o admira enorm: „Este poate cea mai spirituală piesă a lui, tehnic perfectă. Deşi pare o simplă comedie de salon, are un sens profund, anume că războiul nu este o aventură romantică. De aceea rezistă atât de bine."

Shaw n-a dorit să plaseze piesa într-o Ruritanie oarecare, dincolo de spaţiu şi timp, de aceea, în timpul redactării, şi-a întrebat prietenii dacă nu ştiu să fi fost cumva, undeva, recent, vreun război. Nu mai fusese niciunul important în Europa, din 1870, dar cineva i-a atras atenţia asupra scurtului război din Balcani, între Bulgaria şi Serbia, din 1885.

La Congresul de la Berlin din 1878, când României i s-a recunoscut independenţa, Bulgaria şi-a redobândit demnitatea statală, dar provincia Rumelia de Est, cu populaţie majoritar bulgară, a rămas în componenţa Imperiului Otoman, ca provincie autonomă. În 6/18 septembrie 1885, la Plovdiv (anticul Philipopolis, adică oraşul lui Filip al Macedoniei), Bulgaria şi Rumelia de Est şi-au proclamat reunificarea. Armata bulgară, care avea numai ruşi ca ofiţeri superiori, a fost mobilizată în zona de sud-est, aşteptându-se la un atac otoman, care, însă, nu s-a produs. În schimb, Serbia, incitată de Austro-Ungaria, a intervenit, căutând să-şi rotunjească teritoriile. Armata bulgară s-a repliat, pentru a apăra capitala Sofia, şi i-a înfrânt pe sârbi în bătălia de la Slivniţa. A trecut chiar în Serbia, dar Austro-Ungaria a impus armistiţiul. Pacea s-a semnat la Bucureşti, în luna noiembrie a aceluiaşi an, recunoscându-se ca fapt împlinit unificarea Rumeliei de Est cu Bulgaria.

Acesta este contextul istoric în care Shaw plasează acţiunea piesei sale. Intriga este simplă, dar ingenioasă. Căpitanul Bluntschli, un elveţian de limbă germană, descendent rebel al unei familii avute, se angajează, din spirit de aventură, ca mercenar în armata sârbă. În urma înfrângerii, îşi caută refugiul în camera unei tinere, Raina, fiica unui viteaz maior (gradele superioare, ne amintim, erau rezervate ruşilor). Ea este logodită cu Sergius, care a condus trupele bulgare la victorie. Atâta doar că acesta, precum prinţul de Homburg al lui Kleist, a obţinut victoria neglijând toate regulile artei militare, ceea ce înseamnă doar că a avut noroc. Că e norocos se dovedeşte şi prin aceea că e doar destituit în urma acţiunii sale nesăbuite, nu şi condamnat, cum a fost prinţul lui Kleist.

Raina este atrasă de Bluntschli, datorită prestigiului său de occidental. Prin dialogul cu acesta, ea sesizează precaritatea culturală a mediului în care trăieşte şi ajunge repede să-şi dorească să scape de acolo, cu prima ocazie. Pe de altă parte, logodnicul ei este puternic atras de farmecele servantei Luka, o femeie surprinzător de emancipată pentru timpul şi locul în care trăieşte. În acest fel, totul nu are cum să se termine altfel decât cu bine.

Shaw necruţătorul

Shaw îi tratează pe bulgari fără menajamente, chiar şi prin indicaţiile de decor, care sunt minuţioase şi elocvente. Camera Rainei, din actul întâi, este decorată eterogen, piesele orientale de calitate fiind amestecate cu altele vieneze, ieftine şi de prost gust. Actul al doilea se desfăşoară într-o grădină relativ îngrijită, în care membrii familiei iau ceaiul printre rufele puse la uscat. În sfârşit, în actul al treilea vedem biblioteca modestă, de care familia este atât de mândră încât face mereu aluzie la ea. Dialogul din primul act dintre elveţian şi domnişoara plină de pretenţii pune în evidenţă cu mult umor clivajul dintre civilizaţii.

„RAINA: Poţi să te bizui pe ospitalitatea noastră. Încă nu ştii în ce casă te afli. Sunt o Petkovă.

BĂRBATUL: Şi asta ce-nseamnă?

RAINA (*indignată*): Sunt din familia Petkov, cea mai bogată şi mai de vază din ţară.

BĂRBATUL: Da, desigur, iertaţi-mă. Petkovii, bineînţeles. Cum de nu mi-am dat seama!

RAINA: De-abia acum ai auzit de ei. Cum poţi să pretinzi că nu-i aşa? [...] Tatăl meu are cel mai înalt grad în armata bulgară. Este (*cu mândrie*) Maior!

BĂRBATUL (*părând profund impresionat*): Un Maior ! Extraordinar!

RAINA: [...] Casa noastră este singura casă particulară cu etaj şi două rânduri de ferestre. Şi avem şi scară interioară.

BĂRBATUL: Scară interioară! Ce măreţie. Trăieşti cu adevărat în mare lux, stimată domnişoară.

RAINA: Ştii ce aceea o bibliotecă?

BĂRBATUL: O bibliotecă? O cameră plină cu cărţi.

RAINA: Da, iar noi avem una, singura din Bulgaria.

MAN: O adevărată bibliotecă! Aş vrea să o văd.

RAINA (*afectată*): Îţi spun toate astea ca să-ţi dai seama că nu te afli într-o casă de ţărani ignoranţi, ci printre oameni civilizaţi. Noi mergem în fiecare an la Bucureşti pentru stagiunea de operă; iar eu am stat o lună întreagă la Viena.

BĂRBATUL: Stimată domnişoară, mi-am dat seama de la început cât de bine cunoaşteţi lumea."

Poziţia relativ modestă a lui Petkov-tatăl în ierarhia militară nu ştirbeşte cu nimic prestanţa familiei, ale cărei tradiţii – spune doamna Petkov cu mândrie – pot fi numite „istorice", ele datând de „aproape douăzeci de ani". Nu suntem departe de replica din Caragiale despre „luptele seculare care au durat treizeci de ani". De altfel, la Caragiale vom reveni.

Partea cu mersul la Bucureşti nu poate decât să facă plăcere unui cititor român, care şi-a format, prin intermediul literaturii, complexul de superioritate faţă de bulgari. Raina spune „a merge la Bucureşti" cu respectul cu care se exprimă francezul de provincie, spunând că „urcă la Paris" („*monte à Paris*").

Ironia lui Shaw merge din ce în ce mai departe, până la a deveni usturătoare. Bluntschli trebuie să pună ordine în gestiunea armatei demobilizate, ofiţerii bulgari fiind curajoşi, dar incompetenţi în plan organizatoric. Ei „folosesc tunuri din lemn de cireş şi îşi trimit nevestele în mijlocul trupelor, pentru ca acestea să impună disciplina" (aşa cum o fac acasă). Se atacă şi problema igienei corporale. Raina îl asigură pe Bluntschli că, în Bulgaria, oameni de condiţia superioară a familiei Petkov se spală pe mâini „aproape în fiecare zi". Maiorul intervine însă cu argumentul că tatăl lui n-a făcut baie în viaţa lui şi a trăit 98 de ani (exemplu de neînţelegere a principiului cauzalităţii). Mai mult, pretinde el, moda spălatului zilnic vine de la englezi, aceştia fiind obligaţi de clima lor păcătoasă să se spele des.

Reacţia mândriei rănite

Shaw a pretins că localizarea piesei sale în Bulgaria este pur circumstanţială, fiind datorată doar războiului recent care a avut loc acolo. Detaliile arată, însă, că a studiat bine mediul balcanic, deci asemănările nu sunt chiar întâmplătoare. Consecinţa a fost că piesa n-a fost niciodată tradusă în bulgară şi, bineînţeles, nu a fost niciodată jucată în Bulgaria. Ba chiar şi celebrul Burgtheater din Viena a renunţat, în 1903, să o pună în scenă, luând în consideraţie atmosfera politică tensionată din Balcani. (Situaţia seamănă cu cea din zilele noastre, când Comedia Franceză a preferat să nu joace *Mahomet* de Voltaire, de teama reacţiei islamiştilor.) În 1924, piesa lui Shaw urma să fie jucată la Berlin. Ziarul *Berliner Tageblatt* a atras atenţia că reprezentaţia piesei ar putea provoca tulburări, având în vedere numărul mare de studenţi bulgari din capitala Germaniei. Shaw a replicat printr-o scrisoare deschisă adresată ziarului, în care susţine că măsura gradului de civilizaţie a unui popor este capacitatea acestuia de autoironie: „Comedia este posibilă doar într-o ţară de înaltă civilizaţie; într-una mai înapoiată, oamenii nu suportă să-şi vadă defectele ridiculizate şi nu tolerează altceva pe scenă decât bravi eroi naţionali care-i înving pe cei răi, aceştia fiind, de preferinţă, străini. Doar spectatorii civilizaţi sunt capabili să râdă de ei înşişi şi să recunoască acest fapt ca benefic."

Aşa cum Vesna Goldsworthy condamna romanele Ruritaniei pentru că promovau un colonialism în planul imaginarului, Stoian Ceaprazov întreprinde o analiză socio-critică a piesei lui Shaw, în articolul *„Bulgarii din* Armele şi omul *de G. B. Shaw*" (*The Bulgarians of Shaw's Arms and the Man*). Este un studiu cu aspect înalt academic, blindat cu citate, dar care exhibă candoare patriotică şi sechele de realism socialist. Jignit de ironia lui Shaw la adresa igienei bulgarilor, Ceaprazov răspunde după principiul biblic „vezi bârna din ochiul tău" sau, în termenii lui Caragiale, „ba pe-a mă-tii!". El susţine că „britanicii, cetăţeni ai ţării care se pretindea, în secolul al XIX-lea, cea mai dezvoltată din lume, erau decimaţi de boli ca holera, dizenteria şi febra tifoidă, toate cauzate şi răspândite de igiena deficitară. Obiceiurile britanicilor nu erau chiar atât de diferite, din punct de vedere al igienei, de cele ale bulgarilor aşa-zis necivilizaţi". Mai important, Ceaprazov vrea să demonstreze că bulgarii au fost perfect în stare, contrar părerii lui Shaw, să se privească pe ei înşişi cu spirit critic. Scriitorul Dobri Voinikov a satirizat în piesa lui, *Civilizaţia neînţeleasă* (1871), figura parvenitului care mimează valorile occidentale, fără să le asimileze. Clasicul roman *Bai Ganio. Incredibila poveste a unui bulgar modern* de Aleko Konstantinov, publicat în acelaşi an în care a avut premiera piesa lui Shaw, constituie cea mai neiertătoare satiră a societăţii bulgare. Deosebirea dintre Shaw şi scriitorii bulgari menţionaţi este faptul că primul vede lucrurile din exterior, din punctul de vedere al unui occidental plin de complexe de superioritate, în timp ce ultimii critică societatea bulgară din interior, în mod empatic, cu scopul de a o ameliora. Cu alte cuvinte, aceştia întreprind, în termenii realismului socialist, o „critică constructivă". Mai grav, la Shaw nu există niciun personaj bulgar pozitiv, în timp ce scriitorii bulgari au grijă să introducă asemenea personaje, ca o contrapondere şi ca modele de urmat. Ne aducem aminte de timpurile în care nicio piesă nu putea să treacă de cenzură dacă nu se regăsea în ea personajul pozitiv, care să inspire încredere şi să repună lucrurile în ordine. În fine, cu lacrimi în ochi, Ceaprazov deplânge faptul că Shaw nu l-a citit pe Ivan Vazov, al cărui roman, *Sub jug*, apăruse, în traducere engleză, la începutul anului 1894: „Dacă l-ar fi citit, ar fi învăţat mai multe despre istoria şi cultura Bulgariei. Ar fi înţeles ce a însemnat lupta îndelungată a unui popor mic, dornic de libertate, care a reuşit, după cinci secole, să iasă de sub jugul otoman." Tonul acestei fraze ne este demult familiar, fiind cel al candorii patriotice.

Bulgarul şi neamţul la Caragiale

Se pare că societatea românească de la sfârşitul secolului al XIX-lea era una civilizată, în sensul lui Shaw, deoarece se delecta la piesele lui Caragiale, fără să-i reproşeze (cu unele excepţii binecunoscute) lipsa de patriotism şi absenţa personajelor pozitive. Shaw şi Caragiale aparţineau aceleiaşi generaţii, doar că primul a fost mai longeviv. Dacă ar fi trăit cât Shaw, Caragiale ar fi prins sfârşitul celui de-Al Doilea Război Mondial. Precum Shaw în *Armele şi omul*, Caragiale se ocupă, în câteva locuri, de bulgari.

Unul dintre „momentele" lui Caragiale, *Ultima oră!...*, începe astfel: „Mă aflam, în toiul conflictului româno-bulgar, în parcul de la Sinaia." Cititorul de astăzi, intrigat, ar dori să ştie despre care conflict este vorba. Din schiţă, înţelegem doar că acţiunea se petrece în ziua de 14 august 1900. Dorind să aflăm mai mult, recurgem la teza de doctorat a lui Daniel Cain, *Relaţii politico-diplomatice româno-bulgare în context sud-est european. 1900–1912*, conducător ştiinţific Ion Bulei. Doctorandul ne spune că, în preajma lui 1900, în planul relaţiilor bilaterale româno-bulgare au apărut probleme noi. Trecuse vremea când românii se mulţumeau să adopte o atitudine condescendentă, de „desconsiderare arogantă", după cum se exprima prim-ministrul bulgar Hristofor Hesapciev, faţă de „bulgăroii cu ceafa groasă"; acum, atitudinea agresivă a acestora începea să inspire, dacă nu frică, cel puţin mefienţă şi chiar îngrijorare. Noutatea era chestiunea macedoneană.

Între Sofia şi Bucureşti existau divergenţe puternice, generate de modul în care cele două state vedeau evoluţia problemei macedonene, în contextul întregii situaţii din Balcani. România cerea ca, în caz că Macedonia ar fi fost împărţită, aromânii de acolo să nu fie atribuiţi vreunui stat, fără acordarea de garanţii pentru protejarea naţionalităţii şi drepturilor lor.

Spre deosebire de statele de la sud de Dunăre, care urmăreau, în Macedonia, unirea cu conaţionalii lor, România, la sute de kilometri distanţă, nu-şi putea propune un astfel de obiectiv. Sprijinul statului român nu putea să oprească procesul deznaţionalizării aromânilor, ci doar să-l întârzie. Iar singurele instituţii de păstrare a identităţii naţionale a aromânilor erau Şcoala şi Biserica, instituţii vizate de guvernele de la Bucureşti.

Convinsă fiind de extremismul mişcărilor naţionale ale entităţilor politice balcanice şi de tendinţele lor asimilatoare, România milita permanent pentru păstrarea integrităţii Imperiului Otoman, în condiţiile unei democratizări reale a vieţii sale politice interne. Prefera să cultive relaţii speciale cu Înalta Poartă, prin care să obţină bunăvoinţa autorităţilor otomane pentru soarta aromânilor, prezentaţi drept cei mai fideli supuşi ai sultanului. Colaborarea dintre diplomaţia română şi regimul lui Abdul Hamid al II-lea, în chestiunea Macedoniei, a ridicat probleme suplimentare autorităţilor de la Sofia, pentru care Macedonia reprezenta o parte a patrimoniului naţional şi o prioritate a politicii externe.

În acest context, asistăm la o înrăutăţire vizibilă a relaţiilor bilaterale, datorată în special „renaşterii românismului în Macedonia, unde bulgarii exercitau prin teroare o cvasisuveranitate". Principalul instrument al acţiunii bulgare în Macedonia era Comitetul Suprem Macedonean, activ nu numai în Bulgaria şi Turcia, ci şi în România. O serie de incidente petrecute în prima jumătate a anului 1900 aduc în atenţia opiniei publice şi a lumii diplomatice proporţiile activităţii acestui Comitet pe teritoriul României. În scopul colectării de fonduri pentru înarmarea cetelor bulgare trimise în Macedonia, se recurge tot mai frecvent la represiuni şi asasinate. Iar, printre victime se află şi români macedoneni. Totul culminează cu asasinarea profesorului Ştefan Mihăileanu, editorul ziarului *Peninsula Balcanică*. Român macedonean, Mihăileanu a publicat o serie de articole împotriva revendicărilor bulgare în Macedonia. Asasinarea lui Mihăileanu a fost percepută la Bucureşti aproape ca un *casus belli*.

Revenim acum în parcul din Sinaia, la 14 august 1900. Atmosfera politică fiind încărcată, ziariştii sunt pe fază, căutând subiecte de senzaţie. Unul dintre aceştia răspândeşte ştiri privind acte teroriste ale bulgarilor, asasinate etc. Naratorul, râzându-şi de exagerările ziaristului, îi dă, într-o doară, informaţii suplimentare, false, cum că bulgarii ar fi trecut frontiera, ar fi distrus podul de la Cernavodă, ar fi bombardat chiar Constanţa – informaţii pe care respectivul, fără nicio verificare, le transmite prin telegraf. Schiţa nu-i ironizează pe bulgarii provocatori, ci pe jurnaliştii mistificatori.

Tot „pe vremea conflictului româno-bulgar" se petrece şi savuroasa schiţă *Boris Sarafoff!...* Judecătorul de instrucţie J. Th. Florescu „a mandatat şi ordonat tutulor agenţilor forţei publice să-i aducă, de unde or şti, pe numiţii Boris Sarafoff, Vladimir Kovaceff, D. Davidoff, D. Troleff, D. Iconomoff şi Al. Burlacoff, pentru a fi ascultaţi asupra inculpărilor ce li se aduc". Judecătorul, dorind să scape de *paparazzi*, se deghizează în bulgar, creând confuzie printre jurnaliştii care-l urmăresc. Mai mult, lasă intenţionat să-i scape pe jos o carte de vizită pe care scrie *Boris Sarafoff, président du Comité macédo-andrianopolitain, Grand Maître etc., etc.* Evident, ziariştii induşi în eroare se fac de râs. Interesul stă, însă, în altă parte. Prin deghizare, judecătorul compune o imagine a bulgarului mai credibilă decât realitatea însăşi. Românul travestit în bulgar se conformează mai bine imaginii robot a bulgarului decât ar putea să o facă un bulgar adevărat. Artificialitatea bate autenticitatea.

„Muşteriul cel nou este un om înalt şi bine făcut; ochi pătrunzători, fruntea mică, încadrată într-un păr aspru şi des, de culoare castanie bătând în roşcat ruginiu; bărbia şi buza încadrate asemenea în nişte mustăţi şi o barbă de acelaşi fel şi aceeaşi culoare. E îmbrăcat într-un chip neobişnuit în oraşele europene: haine de dimie groasă, cu şiret de lână, dar croite tot nemţeşte, însă cam nepotrivite pe trup. [...]

– Listî! zice tipul cu tonul aspru şi cu un pronunţat accent străin.

Băiatul dă lista.

– Ţuicî şi ciorbî schembè şi ărdei! comandă tipul. [...]

Apoi, după ce şi-a mâncat ciorba de schembea, tipul comandă:

– Varzî! porţii măre, mî! şi ărdei şi vin!

– Şi pe urmă? întreabă băiatul.

– Pî urmî, fleicî şi ărdei!"

Caricatura pretinsului bulgar este cum nu se poate mai savuroasă. Mai ales prin comanda repetată de ardei, ea este de un haz irezistibil, mai expresivă decât imaginea maiorului Petkov al lui Shaw.

În *D'ale carnavalului*, Crăcănel povesteşte plângând cum a fost părăsit de amanta lui, care a fugit cu un neamţ în Bulgaria. Interlocutorul, puţin interesat de problema abandonului, rămâne siderat la vederea oximoronului: *„Dar ce căuta neamţu-n Bulgaria?"* Ce poate avea o civilizaţie înaintată cu o societate care se lasă cu greu identificată?

Întrebarea lui Caragiale avea să şi-o pună, mai târziu, autorul unui roman SF, James Valentine. Dialogul următor este elocvent:

„– Când eşti în Ruritania, fă ca ruritanienii!

– Nu-i aşa, e despre romani, l-a corectat Jules. Când eşti la Roma, fă ca romanii.

– Ce să caute romanii în Ruritania?"

Neamţul nu are ce căuta în Bulgaria, aşa cum romanii nu puteau să aibă nimic cu Ruritania. Totuşi, la întrebarea lui Caragiale, Shaw răspunde: neamţul căuta în Bulgaria exotismul, aventura şi pasiunea.

Mircea MORARIU

Pornind de la o pagină de Monica Lovinescu

1. Cum se ofilesc operele

O istorie a literaturii române pe unde scurte – 1960-1970, volum postum al Monicăi Lovinescu, este o carte despre care nu vom avea şansa de a şti vreodată dacă autoarea i-ar fi acceptat sau nu titlul propus de Editura Humanitas şi de autoarea selecţiei textelor şi a prefeţei, Cristina Cioabă. Oricum ar sta lucrurile, părerea mea e că respectiva carte înseamnă mai puţin decât promite titlul, dar mai mult, mult mai mult decât ne-am fi putut aştepta cei ce cunoaştem, fie şi numai în parte, activitatea strict de pe unde scurte a Monicăi Lovinescu şi felul în care şi-o evalua ea însăşi, cu maximă luciditate. O luciditate asupra căreia nu lasă niciun fel de îndoială paginile consistentului ei *Jurnalul*.

Sunt perfect de acord cu semnatara prefeţei, atunci când afirmă că ar fi profund nedrept să limitezi la valoarea lor morală meritele cronicilor despre viaţa literară şi „turcirea cuvântului“ (adică a instrumentului de expresie al scriitorului), despre prea multele asedii asupra acestora (asupra cuvântului şi a scriitorului) din anii de comunism, difuzate săptămână de săptămână în spaţiul emisiunii *Actualitatea culturală românească*. Citirea acestor contribuţii prin prisma exclusivă a *est-eticii,* principiu hermeneutic esenţial pentru Monica Lovinescu, şi negarea esenţei axiologice a judecăţii critice e, fără doar şi poate, nedreaptă şi, tare mă tem, reflexul gândului străveziu ascuns de a mai pune o dată un semn de întrebare asupra importanţei scriitoarei ce a dublat-o pe ziaristă. Gând ce mi se pare expresia peste ani a supravieţuirii comunismului rezidual şi care se află într-o evidentă continuitate cu cele mai murdare atacuri la care a fost supusă Monica Lovinescu în paginile unor publicaţii care şi astfel şi-au asigurat o celebritate negativă. Mă gândesc, în principal, la *Săptămâna, Luceafărul* sau *Flacăra* şi la condeieri mizeri precum Eugen Barbu, Pompiliu Marcea, Arthur Silvestri, Dan Zamfirescu, Paul Everac, Corneliu Vadim Tudor şi alţii asemenea lor. Dar, a vedea în intimitatea proiectului dezvoltat de Monica Lovinescu, în activitatea ei de la *Europa Liberă* şi, mai apoi, în felul în care a fost acesta reformulat în numeroasele şi, fără doar şi poate, extrem de valoroasele cărţi apărute la Editura Humanitas aspiraţii diacronice mi se pare un subiect ce invită la dezbatere.

Dar nu asupra acestor aspecte aş dori să insist acum şi aici. Ci asupra unui excelent text probând calităţile judecăţii critice a Monicăi Lovinescu, faptul că aceasta rezistă la proba timpului. Text inclus în *O istorie a literaturii române pe unde scurte*, rostit pentru prima dată la microfon la 27 august 1982, şi care se referă la (pe atunci recent apăruta carte) *Întoarcerea autorului* de Eugen Simion. Text care, dincolo de sinusoidele ulterioare ale raporturilor personale dintre Monica Lovinescu şi semnatarul cărţii, îşi păstrează prospeţimea şi care mi se pare a fi revenit brusc în actualitate, în urma unui deces şi a unor mai vechi ori mai recente apariţii editoriale.

În comentariul prilejuit de *Întoarcerea autorului*, Monica Lovinescu zăboveşte cu luare-aminte asupra multitudinii de aspecte abordate de Eugen Simion în cele patru părţi ale cărţii sale şi asupra impactului teoretic al abordărilor propuse de critic, prin – până la urmă – reluarea discuţiei asupra a două metode critice aflate la antipozi. Şi aceasta, fiindcă semnatara cronicii era perfect familiarizată cu tot ceea ce însemna şi înseamnă „noua critică franceză“ şi cu fascinaţia acesteia pentru teorie. O fascinaţie ce risca să ducă la înghiţirea criticii de către teoria criticii.

Monica Lovinescu îşi acordă însă răgazul de a insista ceva mai mult – e drept, neabătut consecventă *est-eticii* sale – asupra unui pasaj cu valoare de mărturisire găsit în cartea lui Eugen Simion, dar şi asupra dezvoltării sale într-un pasaj din carte, din care recenzenta citează amplu. După ce, în prefaţă, ne reamintea că „sfârşitul acestui veac dificil readuce în discuţie, am impresia, responsabilitatea morală a creatorului“ şi că „cel puţin pentru o vreme omul care trăieşte are severe obligaţii faţă de omul care scrie“, Eugen Simion nota: „Nu cred sau, mai bine zis, nu mai primesc cu atâta uşurinţă ideea că talentul are dreptul de a minţi.“ Confesiunea lui Eugen Simion şi bogatele ei dezvoltări argumentative îi prilejuiesc Monicăi Lovinescu o seamă de reflecţii, din care îmi iau permisiunea de a transcrie un fragment:

„În totalitarismul din secolul XX, scriitorului i s-a cerut însă să păcătuiască *prin* şi *cu* instrumentul lui de creaţie: cuvântul. Adevăratul păcat – ca şi adevărata răspundere – a unui scriitor se săvârşeşte împotriva cuvântului şi în funcţie de el. Scriitorul a fost împins (în momentele cele mai grave, obligat) să mintă, să scrie ceea ce nu credea, să descrie ceea ce nu vedea. Să înlocuiască realitatea, desfigurând-o şi umilind-o prin ideologie. Atâtea tone de cărţi mâzgălite de minciună au fost aruncate, aproape imediat ce au fost scrise, în crematoriile uitării, încât scriitorii, cei hotărâţi să colaboreze mai departe cu minciuna, au găsit, în general după ce perioadele de teroare pură încetaseră, un alt subterfugiu: să pună cuvântul să mintă mai ales la gazetă, în perisabil, şi să nu accepte domnia acestei minciuni în operă. Pe de o parte deci articolul de ziar, prin care dai cezarului mai mult decât îi aparţine, pe de alta cartea, unde minciuna să nu fie sau să fie cât mai puţin privilegiată. Numai că peniţa rămânea aceeaşi: cu o singură cerneală (de fapt, o singură conştiinţă) nu poţi obţine două culori diferite ale scrisului. Şi am asistat la un fenomen neaşteptat, simplu ca morala unei fabule: operele – chiar aşa păzite, privilegiate în această imposibilă dedublare – s-au ofilit din punct de vedere estetic, pentru că erau rezultatul unei sfidări a eticii. Pentru scriitor, în orice caz, la început a fost Cuvântul, şi respectarea lui e primul dintre comandamente. Încălcarea lui se plăteşte – cel mai adesea – cu neperenitatea operei.“

Justeţea celor scrise mai sus de Monica Lovinescu apare limpede, dacă aruncăm o privire, de pildă, asupra a ce se mai joacă (sau, mai degrabă, nu se mai joacă) din dramaturgia românească scrisă după 23 august. Spre deosebire de celelalte genuri literare ce au mai chemat la „revizuiri“, cum le spunea Ion Simuţ, primul critic care a atras atenţia asupra necesităţii operaţiunii, sau „revizitări“, cum a propus să fie numite ele Mircea Martin, puţine scrieri destinate scenei, adesea supralăudate în anii comunismului, nu au putut trece proba timpului. Nu mă gândesc, desigur, la scandalos- conjuncturalele piese ale unui Mihail Davidoglu, Aurel Baranga sau ale zelosului lui colaborator, N. Moraru. Nu mă gândesc la Paul Everac, care a reuşit să păcălească o lume întreagă prin meşteşugul lui indiscutabil, un meşteşug ce i-a făcut pe unii să nu bage de seamă câtă otravă se ascunde, de pildă, în *Fluturele pe lampă*, ce a avut parte de o montare grandioasă, longevivă şi lăudată – şi ea, şi piesa. La acel Paul Everac care, prin tot ceea ce a scris la gazetă ori a vorbit la radio şi la televiziune, şi înainte, şi după 1989, a confirmat-o pe Monica Lovinescu. Nu mă gândesc nici la Eugenia Busuioceanu sau la scrierile securiştilor travestiţi în dramaturgi Elena şi Nicolae Roşu. Dacă luăm drept adjuvant bibliografic o carte altminteri utilă, precum *Istoria dramaturgiei române*

Monica LOVINESCU

contemporane a lui Mircea Ghiţulescu, şi comparăm tabla ei de materii cu ceea ce s-a mai regăsit în repertorii după decembrie 1989, rezultatul e dezolant. Gândul mă duce mai întâi la D. R. Popescu, căruia mărturisesc că aş fi vrut să îi văd înscenată dificila, textualista şi respinsa de cenzură piesă *Domnul Montaigne bea ape minerale*. La Ecaterina Oproiu, al cărui simpatic feminism nu a scăpat-o de piatra de moară a colaborării sale cu comunismul şi de cultul personalităţii lui Nicolae Ceauşescu şi al consoartei sale, ce au făcut de necitit în anii '80 *Cinema*, o revistă odinioară bună.

Nici măcar atât de problematizantul Horia Lovinescu, cu ceea ce a avut mai bun în creaţia lui – iar mai bunul acesta nu se rezumă la *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă*, ci poate fi extins, în opinia mea, şi la o piesă cu destin nefericit, precum *Omul care şi-a pierdut omenia* (a nu se confunda cu încropeala cu securişti *Omul care*... a aceluiaşi Horia Lovinescu) –, nu a trecut examenul „crematoriului". Trist e că, aşa cum aflăm din *Jurnalul* Monicăi Lovinescu, Horia Lovinescu avea sentimentul ratării şi, de vreo câteva ori, şi-a exprimat teama de a fi dispreţuit de verişoara lui de la Paris. „Cazul Horia Lovinescu" e încă şi mai relevant – pentru ideea că niciodată demisia morală nu poate trece proba timpului, nu primeşte iertarea şi că nicidecum conjuncturalul nu poate răspunde nici măcar necesităţilor altui conjunctural, fie el chiar cu semn schimbat – prin ceea ce s-a întâmplat cu spectacolul *Al patrulea anotimp*, de la Teatrul „Nottara". Un spectacol a cărui premieră a avut loc în toamna lui 1989. Cum în piesă era vorba (e drept, apăsat ideologizat) despre o „răspântie" (şi – ne place sau nu – actul de la 23 august a fost una, oricare ar fi perspectiva istorică din care l-am privi), în ianuarie–februarie 1990 s-a aproximat, în mod eronat, că spectacolul, defel rău, cu un Dragoş Pâslaru în mare formă, poate rezista. Nu a făcut-o.

Şi, ca să probăm că Monica Lovinescu era nu doar o *est-eticiană*, ci chiar un critic cu gust, să amintim că în puţinele ei cronici consacrate literaturii dramatice a arătat o intuiţie fără cusur, aplaudând sorescienele *Iona*, şi azi în repertorii, sau *Există nervi*.

2. Delir funerar şi delir editorial

Decesul din luna aprilie al aproape nonagenarei Nina Cassian, al cărei nume e legat de teatru prin definitivarea textului de spectacol al neuitatului *Hamlet* de la „Bulandra" (1985), în regia lui Alexandru Tocilescu, a provocat un delir funerar similar celui înregistrat la moartea lui Nicu Ceauşescu ori a lui Sergiu Nicolaescu. S-au scris ferpare lacrimogene, s-au căutat texte cu iz de ştiri de la ora 5, mizând pe reactualizarea performanţelor amoroase ale defunctei, Televiziunea Română a programat la repezeală un interviu „de colecţie" cu „marea dispărută". Mai nimeni nu a spus însă adevărul-adevărat. Şi anume, că, aşa cum bine scrie Tania Radu în articolul *Stahanovismul erotic*, antologat în cartea *Chenzine literare* (Editura Humanitas, Bucureşti, 2014), Nina Cassian „a trecut prin comunism degustându-i toate avantajele, dar şi-a cultivat, cu graţie unanim recunoscută, boema personală. Scriitoare mai curând celebră decât valoroasă, a ieşit din comunism cu uşurinţa cu care dezbraci o haină uzată şi a mers mai departe – în speţă, peste Ocean, în lumea celor numiţi cândva *căpcăunii din Soare-Apune*, ghidându-se fără greş după steaua epicureică a încrederii în sine."

Nina Cassian a debutat editorial la sfârşitul anului 1947. Mai puţin orientată politic decât se va dovedi ceva mai încolo, defel formată încă la şcoala versatilităţii pe care evoluţia ei din 1949 încolo va arăta că a absolvit-o în timp cu succes, viitoarea traducătoare a lui *Hamlet* păşeşte iniţial cu dreptul într-o lume politico-literară în care era deja mai bine să preferi stânga. Placheta *La scara 1/1* era, după spusele lui Nicolae Manolescu (cf. *Istoria critică a literaturii române – 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2007), „unul dintre cele mai promiţătoare volume de debut, într-un acut spirit modernist, în care puteau fi recunoscute lecturi (după chiar mărturisirea poetei) din Christian Morgenstern, Alfred Jarry, Max Jacob şi Ion Barbu." Critici literari vigilenţi, precum Ovid S. Crohmălniceanu (el însuşi un formidabil caz de „răsucire" ideologică), dar şi nuli profesional, aşa cum era Traian Şelmaru (acelaşi Şelmaru s-a dovedit astfel şi în critica de teatru), au întâmpinat cu ostilitate cartea. Traian Şelmaru îi va dedica volumului un serial în *Scânteia*, rezultatul concret al atacului fiind interzicerea cărţii.

„Speriată şi cuminţită" – cum scrie Alex Ştefănescu în tableta din nr. 13/2003 al *României literare*, tabletă apărută în excelenta serie *La o nouă lectură* –, Nina Cassian va trece la citirea atentă a scrierilor lui Gorki, Molotov, Voroşilov, Jdanov şi, desigur, Stalin, se va dovedi fascinată de „epopeea umanităţii" care a fost Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, iar în 1949 îşi va confirma răspopirea, devenind un simplu „megafon al partidului" (cf. Eugen Negrici – *Literatura română sub comunism. Poezia I*, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003), odată cu apariţia volumului *An viu nouă sute şi şaisprezece*. Un loc în care găsim poezii cam în felul următor: „Puterea sovietică îşi seamănă cântecele năvalnice/ Şi-n fruntea ei, Lenin alături de Stalin/ Îmboldind să răsară mai repede, soarele/ Întind mâna către toate popoarele."

Nina Cassian nu va putea să se abstragă „literaturii encomiastice destinată să slujească edificării, şi la noi, a mitului lui Stalin" (Eugen Negrici). Acestuia i-au fost dedicate coruri, cantate, cântece de masă, declaraţii înflăcărate de iubire eternă, angajamente fierbinţi utemiste şi pionereşti ş.a.m.d. „Dar nu această uriaşă mobilizare de forţe ne uimeşte" – scrie Eugen Negrici –, ci faptul că niciunde altundeva nu vom întâlni o mai clară confirmare a adoptării modelului slavosloviei ortodoxe." „Nu, tineretul lui Stalin nu uită/ Torentul aprins care-l leagă/ De cei din octombrie" – ne asigură Nina Cassian, în nişte versuri despre care mai toţi cercetătorii vieţii literare de atunci ne înştiinţează că erau foarte bine plătite, asigurând o viaţă fără griji „emitentului" lor. Mai ales dacă erau publicate pe prima pagină a *Scânteii*. Şi erau.

Nu doar de Lenin, de Stalin şi de tineretul lor se va arăta fascinată (contra cost şi într-o fabuloasă reorientare ideologico-literară) viitoarea beneficiară postumă a unui delir funerar grotesc, consumat în aprilie 2014. Nina Cassian va descoperi şi frumuseţea, şi poezia şantierelor, despre care va scrie versuri şchioape, ca acestea: „Tovarăşi din Şantierul Someşeni/ V-am cunoscut ieri şi iată,/ Azi versurile vin singure să se-aşeze-n brigadă,/ La rând, cu voi." Promptitudinea, „iuţeala de mână", cum îi spune Nicolae Manolescu, asigura, desigur, nu doar o plată mai bună, ci şi mai uşor ocuparea unui loc în cine ştie ce casă de creaţie, patronată de un partid ce ştia să-şi „omenească" propagandiştii. Dar, cum societatea socialistă era cea a egalităţii, şi ceilalţi oameni ai muncii, mai exact fruntaşii ei, erau trimişi să îşi refacă forţele la malul mării: „Un om priveşte, stând pe malul gol/ Înconjurat de marea frumuseţe/ Şi gânduri, necurmat, îi dau ocol/ Ca pescăruşii-n zboruri îndrăzneţe." Gândurile acelea erau – cum altfel? – remuşcările că fruntaşul nostru şi-a părăsit, fie şi temporar, fie şi numai pe durata concediului legal, fie şi din motive de pensionare, tovarăşii de muncă: „Echipa de-acum ce-o fi făcând/ Ce noi metode-n lipsa lui învaţă?/ Ziarele vorbeau despre izbânzi/ Izbânzi la care el n-a fost de faţă." Noroc că, despre ele, fruntaşul avea cum afla, de la condeieri înaintaţi, asemenea Ninei Cassian – care, desigur (aşa cum bine observa Monica Lovinescu în pagina de la care au pornit aceste însemnări), se manifestau, tot consistent tarifat, şi în articole de ziar.

Delirul funerar de care a avut parte Nina Cassian s-a asociat anul acesta cu cel editorial, menit să îi facă o curioasă şi nesperată „dreptate postumă“ altei specialiste în năpârlire ideologică: Maria Banuş. Trecută la cele veşnice în iulie 1990 şi întrebându-se până atunci, mereu, cu o obscenitate de care azi pare să fie iertată, de ce doar ei nu i se trece cu vederea perioada când a servit cu religiozitate regulat plătită prostituţia intelectuală a proletcultismului, cea care a debutat în 1937 cu *Ţara fetelor* se vede reomagiată pe neaşteptate, postum, odată cu apariţia, în 2014, la Editura *Cartea Românească*, a două tomuri masive, reunite sub titlul *Însemnările mele*. Puţinii exegeţi care au încercat să contrapună elanului comemorativ-aniversativ bemolii necesari, impuşi de „partea ruşinoasă“ a activităţii literare a Mariei Banuş, au fost acoperiţi de glasuri puternice, printre care cu neplăcere l-am regăsit pe acela de soprană de coloratură al venerabilei Nora Iuga.

În anii '50, Maria Banuş şi-a răscumpărat cu o promptitudine de invidiat toate păcatele de dinainte de 1948. Mai întâi, pe acela de a nu-l fi cunoscut mai devreme pe Stalin şi opera lui: „Cu urâtul ne-nveleam/ De tine, Stalin, nu ştiam/ Şi nici de ţara ta,/ Cum că mărul înflorea.“ Iar dacă Mihail Davidoglu îl descoperea pe *Omul din Ceatal* ori poezia *Minerilor*, iar Horia Lovinescu demasca *Citadela sfărâmată*, elogiind totodată conştiinţa înaintată a savantei Dinescu ori pe cea a doctorului ce îşi abandonează soţia frivolă pentru a sluji sănătatea oamenilor Deltei (*Febre*), Maria Banuş îl va pune la zid pe patronul căruia „lasă să i se vadă doar fizionomia de învins şi vestimentaţia, vorbind ca un pe nedrept umilit“ (Eugen Negrici): „Din jilţ adânc, din jilţ pufos/ S-a ridicat un domn verzui/ Avea un frac de mort luxos/ Şi ochii stinşi şi prea sătui. /Mi-aţi spus din fabrică să plec/ Mi-aţi spus tâlhar. Călău mi-aţi zis./ Şi arme n-am decât un cec./ Poate cu cecul v-am ucis?/ Eu, nemilos? Eu, un gingaş! Când văd un prunc rahitic fug/ Port oare chip de ucigaş,/ De om care jupoi şi sug?“ Maria Banuş, ridicată, de unii dintre lăudătorii ei de azi, la rang de model al delicateţii umane, în anii '50, dărâma tot: „Adânc, târnăcopul! Înfigă-se bine/ În tot putregaiul dughenii/ Şi monştrii cari latră în umbră, pe vine/ Să-i mistuie focul gheenii.“

Când nu emitea incantaţii comunisto-vrăjitoreşti – şi o făcea într-o perioadă în care, cum scrie Alex Ştefănescu în *România literară* nr. 31/1999, „cititorii Mariei Banuş doar se prefac că o citesc, iar ascultătorii doar se prefac că o ascultă“ –, poeta vorbea Americii, în versuri care, recitite azi, par de un comic integral: „Ţie-ţi vorbesc, Americă, ţie/ Ochii tăi neliniştiţi îi privesc/ Faţa ta limpede – fără de fard – o privesc.“

Nu doar Nina Cassian sau Maria Banuş au profitat cu vârf şi îndesat de ceea ce Monica Lovinescu numeşte, într-un text provocat de apariţia *Tezelor din iulie*, „vremea cea bună“, căreia i „se spunea stalinistă, dar nu ne prea păsa de titlu.“ De fapt, „s-ar fi putut numi oricum, tot nu eram convinşi. Am fi învăţat pe dinafară orice, numai să nu fie prea complicat. Şi nu era. Zeii pe de o parte: de lăudat. Duşmanii de alta: de atacat. Aveam listele. Ni se dădeau cuvintele să scriem. Lungimea frazei de respectat. Personajele de creat: pozitiv, negativ. Uneori, mai intervenea o schimbare. Dar, dacă eram înştiinţaţi la timp, nu era prea complicat. Riscuri mai erau, nu spunem nu. Şedinţele, denunţurile, turnătoriile. Regula era totuşi mereu aceeaşi. Să fim de partea călăului. Şi eram.“

Nu numai Nina Cassian şi Maria Banuş au fost de partea călăului. Dar parcă nimeni asemenea lor nu a avut parte de omagii postume precum cele din lunile primăverii-verii lui 2014. Semn că de o *est-etică* avem pe mai departe nevoie.

MEMORIA TEATRULUI

2014 – Anul „Brâncoveanu”

Liliana ALEXANDRESCU

„CONSTANTINUL.”

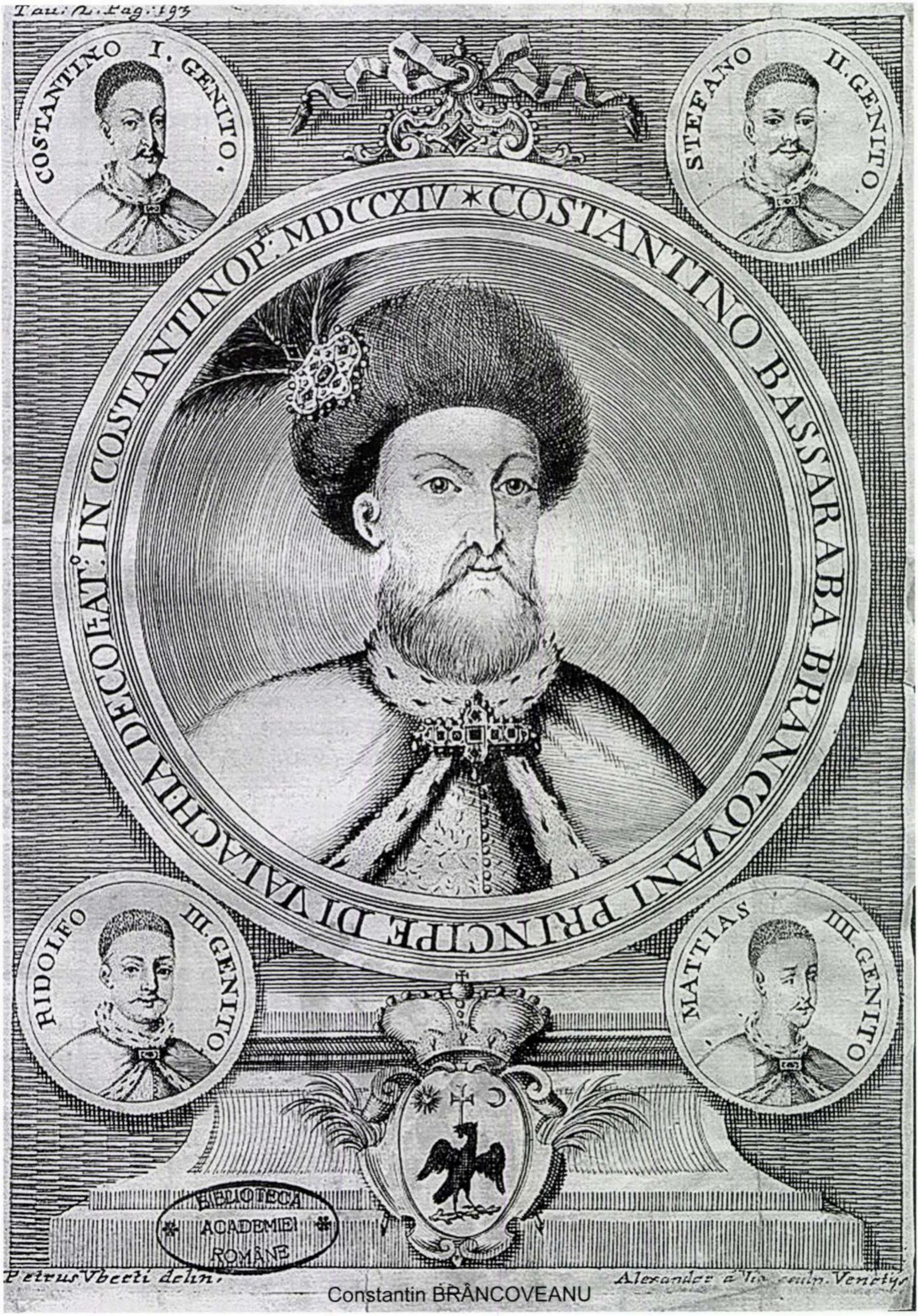
O tragedie princiară la nivelul satului

În acea zi era cald? Era răcoare? Soarele era arzător? Sau erau nori? Vânt? O lumină schimbătoare? Duminică dimineaţa, pe 15 august 1714, la Istanbul, porţile fortăreţei Yedikulé s-au deschis, lăsând să treacă un mic convoi de prizonieri: Constantin Brâncoveanu, cei patru fii şi ginerele său. „Cu un ceas înaintea amiezii" – notează cu precizie un raport al cancelariei olandeze din Smirna – „aveau să fie decapitaţi", în prezenţa Sultanului Ahmed III, a miniştrilor lui şi a reprezentanţilor diferitelor puteri europene. (Printre ei, o veche cunoştinţă a familiei Brâncoveanu: Jacobus Colyer, ambasadorul olandez, în costum franţuzesc, cu perucă şi tricorn – „trimisul Flamanzilor", după cum îl numeşte, în corespondenţa ei, Doamna Maria.) Desculţi, în cămăşi sărăcăcioase, ca nişte tâlhari de drumul mare, prizonierii urmau să fie duşi la locul execuţiei. Abia ieşiţi din întuneric şi din frigul umed al beciurilor, probabil că au clipit din ochi, orbiţi de lumina zilei. Întâmpinaţi de privirile avide şi de rumoarea mulţimii de afară, care se înghesuia să-i vadă. Cineva o fi strigat, o fi plâns, o fi înjurat? Tălpile lor au călcat în pulberea străzii. Pulbere pe care o frământau nerăbdătoare şi copitele cailor ţinuţi în frâu. În clinchetul metalic al zăbalelor, în zăngănitul armelor, câteva scurte comenzi soldăţeşti, poate şi câteva ultime cuvinte ale captivilor, în limba valahă...

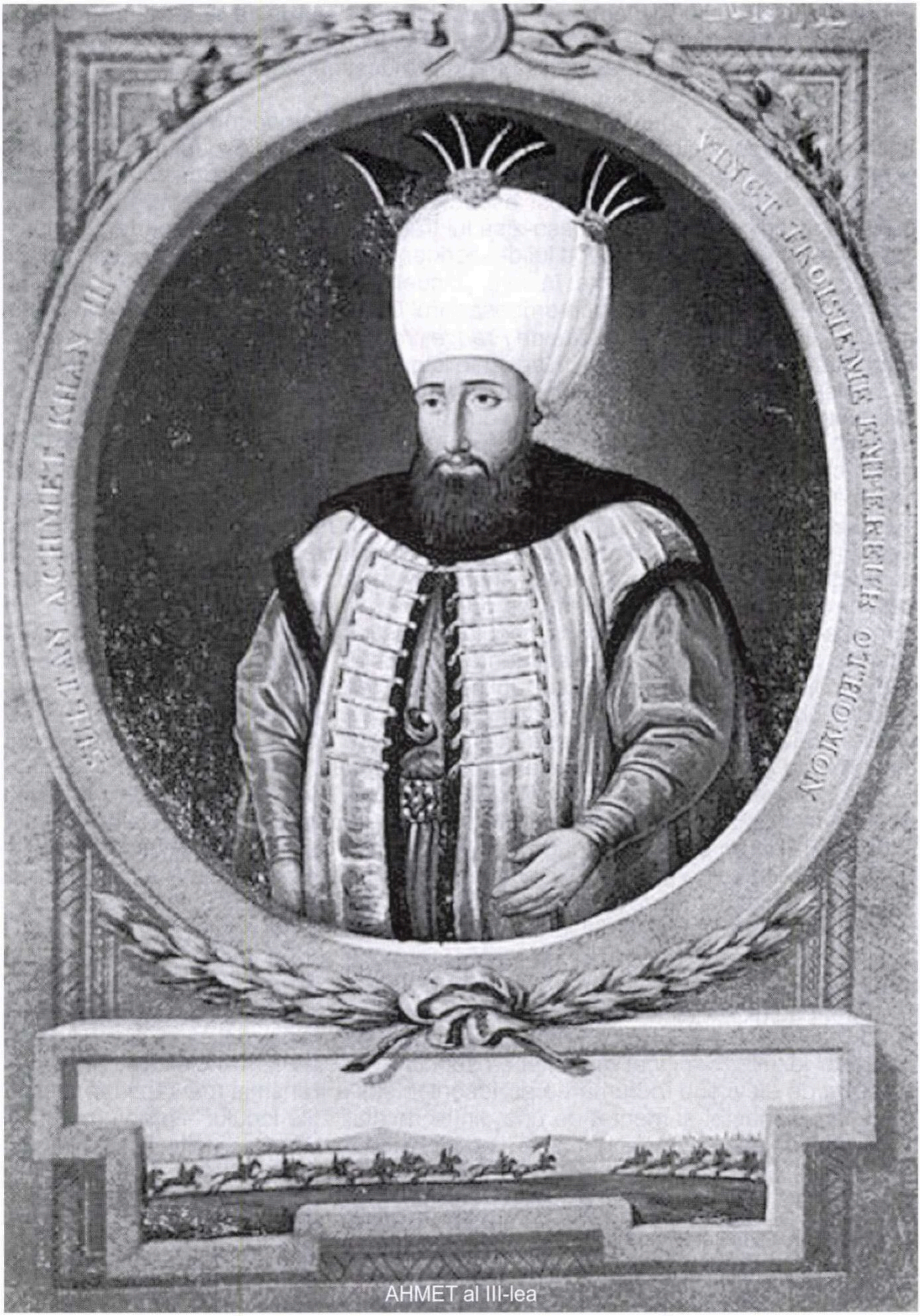
Poate... Dar, de ştiut, nu ştim. După trei sute de ani, chiar dacă am pune urechea la pământ, nu mai auzim nimic: ecourile paşilor, vocile, ca şi şoaptele sau strigătele trecutului, s-au aliniat în textele istoriilor, absorbite printre rânduri, sub un strat de tăcere. Şi, chiar dacă personajele de mai sus, asemenea lui Baiazid sau a altui erou al lui Racine din aceeaşi epocă[1], s-ar îndrepta către noi pe scenă, în carne şi oase, regăsindu-şi o trecătoare corporalitate prin intermediul actorilor, nu prin praful străzii ar păşi, nu spre cer şi-ar înălţa ochii şi niciun fir din părul lor nu s-ar clinti în vânt. Aerul imobil al sălii de spectacol, plafonul ocrotitor, luminile reglementate, temperatura constantă, ar oferi atât personajelor, cât şi spectatorilor, confortabila izolare a unui loc privilegiat, sustras intemperiilor, hazardurilor sonore, promiscuităţii olfactive. Mirosul insuportabil al sângelui vărsat ar fi eliminat, iar capetele retezate n-ar mai fi decât butaforie. Mizeria fizică, degradarea, pedepsirea prin ucidere a unui personaj istoric n-ar mai fi percepute decât pe planul

---

[1] Tragedia *Bajazet* de Racine a apărut în 1672. În prefaţă, Racine se scuză de a fi adus pe scenă „o istorie atât de recentă", atât de „modernă" (datând din 1638), invocând marea distanţă teritorială care desparte Turcia de Franţa: „Căci poporul nu face nicio diferenţă între ceea ce se întâmplă [...] acum o mie de ani sau la o depărtare de o mie de leghe."


Tau: 2. Pag: 193
COSTANTINO I. GENITO.
STEFANO II. GENITO.
COSTANTINO BASSARABA BRANCOVANI PRINCIPE DI VALACHIA DECOLLAT.° IN COSTANTINOP.LI MDCCXIV
RIDOLFO III. GENITO
MATTIAS IIII. GENITO
BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE
Petrus Vbetti delin.
Alexander a' Via sculp. Venetijs

Constantin BRÂNCOVEANU


SULTAN ACHMET KHAN III

AHMET al III-lea

imaginarului. Esenţa însăşi a execuţiei publice ca atare – *a arăta* pentru *a înfricoşa, a expune* pentru *a intimida,* prezentând poporului convocat o pedeapsă *exemplară* – ar fi anulată, eşafodul, platformă destinată să etaleze sub cerul liber tehnologia călăului, devenind podeaua scenei.

Piesa de teatru popular *Jocul Constantinului, din istoria românilor* este dramatizarea acelui episod sângeros, care începe cu arestarea voievodului (la Bucureşti) şi se încheie cu decapitarea lui (la Istanbul). Ceea ce a frapat în mod deosebit imaginaţia contemporanilor a fost aspectul de exterminare colectivă: nu numai prinţul a trebuit să ispăşească aşa-zisa lui trădare faţă de Marea Poartă, ci împreună cu el a fost stârpită întreaga lui descendenţă masculină. Ecoul acestei execuţii s-a răspândit la toate nivelurile: în corespondenţa diplomatică (rapoartele cancelariilor, informaţiile transmise prin ambasadorul Olandei, Colyer, sau al Franţei, Des Alleurs), în presa epocii (*Gazette de France, Journal historique sur les matières du temps, Gazette d'Amsterdam*), în scrierile istorice, în cronicile din Valahia, Moldova şi Transilvania, dar cel mai intens în spiritul maselor populare, care au adăugat evenimentului propria lor evaluare, dându-i proporţii legendare.[1] Aspectul moral-filosofic impresionase de altfel şi el opinia publică. *Fortuna labilis*, destinul schimbător, care de pe culmile gloriei te aruncă în abis, era încă din Evul Mediu o temă favorită a omului de rând, o consolare pentru propria lui soartă, obscură sau nefericită. Balade şi colinde fac încă şi astăzi parte din repertoriul cântat şi recitat de Crăciun şi de Anul Nou, în anumite regiuni şi în anumite sate din România.[2] Aceste producţii sunt deci captate într-un ansamblu ritual, supliciul principelui (creştin) ucis de turci (păgâni) fiind investit cu o valoare religioasă şi cvasimitică. Aşa cum remarca Mircea Eliade, memoria populară funcţionează cu ajutorul unor structuri diferite: categorii în loc de evenimente, arhetipuri în loc de personaje istorice. „Personajul istoric e asimilat modelului său mitic (erou etc.), în timp ce evenimentul este integrat în categoria acţiunilor mitice (lupta cu monstrul, fraţii inamici etc.)"[3] De altfel – adăuga Eliade –, *mitul* este mai aproape de adevăr, dând *istoriei* un sunet mai profund şi mai amplu, şi revelând *destinul tragic*.

În Maramureş este însă atestată o piesă de teatru aparte, intitulată ***Constantinul***. Ea se joacă de Anul Nou, în timpul marilor serbări de iarnă, şi este interpretată de un grup itinerant de bărbaţi, originari din orăşelul de mineri Cavnic. Nicăieri în România nu este cunoscută o asemenea manifestare teatrală. În Muntenia găsim numai diverse variante ale unei balade despre Brâncoveanu, cântate la Crăciun de colindători. Cum şi de ce a apărut tocmai aici, în cea mai nordică provincie românească, o piesă de teatru închinată unui domnitor care a trăit şi a murit departe de aceste locuri, şi care nu a avut direct nimic de-a face cu istoria Maramureşului, rămâne încă de domeniul ipotezelor. Probabil că versiunea existentă în zilele noastre este o prelucrare a unui text mai vechi, care, sub influenţa colegiilor iezuite, s-a jucat mai întâi ca spectacol şcolar în Transilvania, fiind scris şi recitat de elevi sub îndrumarea profesorilor, şi s-a transmis mai târziu în mediul rural, fiind redactat şi montat de una dintre notabilităţile locului – preot, învăţător sau notar. Pe de altă parte, după cum observă Ion Muşlea în eruditul şi subtilul său studiu *Cântare şi verş la Constantin. Sfârşitul lui Brâncoveanu în repertoriul dramatic al minerilor români din Nordul Transilvaniei,* numele domnitorului muntean era bine cunoscut în Ardeal: „El avusese o domnie lungă şi relativ paşnică. Vestea bogăţiilor şi daniilor lui trecuse demult munţii. Avea o casă la Braşov şi moşie la Sâmbăta de Sus. Ridicase o biserică la Făgăraş, fusese întâiul ctitor al schitului şi al bisericii din Sâmbăta de Sus şi cel mai mare ctitor al schitului la vechea biserică din Ocna Sibiului. Dăruise odăjdii arhiereşti şi o moşie din Argeş mitropoliei din Alba Iulia." El avea deci legături – conchide Muşlea – nu numai cu Ardealul, ci şi cu „comitatele exterioare", adică „tocmai cu acele ţinuturi care ne interesează".[1]

---

[1] O bogată documentare în acest sens poate fi găsită în Capitolul VIII, intitulat „Sfârşit de domnie", al cărţii lui Ştefan Ionescu şi Panait I. Panait, *Constantin Vodă Brâncoveanu. Viaţa. Domnia. Epoca*. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969.

[2] A se vedea, cu privire la acest subiect, volumul lui Horia Barbu Oprişan, *Teatru fără scenă*. Bucureşti, Editura Meridiane, 1981.

[3] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris, 1969, p. 58.

Astăzi, interpreţii ei sunt jumătate muncitori şi jumătate ţărani, lucrând în oraş, dar deseori avându-şi casa, familia şi pământul în mediul sătesc înconjurător. Ei joacă *Constantinul* în aer liber, la răscruci, în mijlocul satului, în casele şi în curţile gospodăriilor. Umblă pe străzi în convoi, către locurile succesive ale spectacolului (care, în ficţiune, vor fi şi locurile supliciului), regăsind astfel pe viu contactul fizic, trăirea imediată a unei execuţii.

Satul ca „theatrum mundi"

Un sat înseamnă un drum principal, uliţe, case, curţi şi grădini, poteci, pârleazuri, livezi, păşuni, câmpuri, un râu, o colină, un deal, o pădure... Harta lui internă, graniţele lui multiple şi labirintice, pentru un orăşean se pierd în natură. Pentru locuitorii lui, satul este totodată obiect de muncă şi mediu înconjurător, cetate fără ziduri, care cuprinde structuri sociale şi familiale bine definite, un spaţiu care uneori se dilată şi fuge spre orizont, alteori se adună şi devine centru. Poate fi, dacă e cazul, transparent, lăsând să se întrevadă nevăzutul, ceva ce nu există decât un moment – atâta timp cât durează celebrarea unui ritual, evenimentul, serbarea. El poate, aşadar, să devină, temporar, cadrul unei ficţiuni teatrale.

De altfel, o asemenea manifestare are loc numai de câteva ori pe an, complement ludic şi ritual al unei sărbători, reluând la nesfârşit, cât mai fidel, modelul transmis de generaţiile precedente. E un joc, o ficţiune „de circumstanţă", legată de anotimpuri, de începerea sau încheierea muncilor agricole ori păstoreşti, de calendarul creştin sau de unele credinţe imemoriale. Face parte din viaţa activă a satului şi se dezvoltă odată cu ea, perpetuarea tradiţiei reafirmând cu fiecare generaţie perenitatea unei viziuni proprii asupra lumii. În genere, jocul – observă Johan Huizinga în cartea sa, *Homo ludens* – „se fixează imediat ca formă de cultură. Odată jucat, rămâne în memorie ca o creaţie spirituală sau ca un tezaur spiritual, este transmis şi poate fi repetat oricând."[2] Jocul acesta, la care ia parte întreaga comunitate sătească (ca actori sau ca spectatori), se desfăşoară sub o aură de sacralitate, având un foarte pronunţat aspect ceremonial. „După cum formal nu există nicio deosebire între un joc şi o acţiune sacră, ceea ce înseamnă că acţiunea sacră se desfăşoară în aceleaşi forme ca un joc, tot aşa nici locul consacrat nu poate fi deosebit formal de un spaţiu de joc."[3] Piaţa, biserica, cercul magic, răspântia, uliţa satului, o platformă, o curte sau o cameră etc., toate acestea sunt, sau pot fi, ca formă şi ca funcţie, „spaţii de joc, cu alte cuvinte un domeniu exorcizat, terenuri separate, împrejmuite, sfinţite, înlăuntrul cărora sunt în vigoare reguli proprii speciale".[1] Sunt lumi temporare, adesea pur *mentale*, decupate în cadrul lumii cotidiene, concepute pentru împlinirea unei acţiuni determinate şi organizate după legi proprii. Extinzând funcţia şi locul atribuit de Huizinga jocului, Gabriel Liiceanu ajunge la concluzia caracterului subversiv al acestuia. Pentru că este vorba de un rol ales şi nu impus, omul începe să se simtă mai aproape de esenţa lui umană ca *homo ludens*: „metaexistenţa lumii rolului îi dă măsura adevăratei sale existenţe. [...] Intrăm astfel în sfera filosofiei care, sfidând orice sistem de referinţă, execută o uriaşă transpoziţie şi face din orice formă de existenţă elementul infinit-permutabil într-un scenariu ludic universal".[2]

---

[1] *Op. cit.* În: *Cercetări etnografice şi de folclor*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, vol. II, p. 287.

[2] Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. Traducere din limba olandeză de H. R. Radian. Prefaţă de Gabriel Liiceanu. Editura Univers (colecţia „Eseuri")., Bucureşti, 1977, p. 45.

[3] *Ibidem.*

Referindu-se la acelaşi aspect sacral al jocului, Eugenio Barba spune despre experienţele teatrale că ele „nu sunt de aceeaşi calitate cu cele religioase, şi totuşi sunt similare".[3] Iată-ne ajunşi la un nou punct de vedere în abordarea acestui teatru sătesc. Mă refer la conceptul de *teatru al treilea* („tiers théâtre"), elaborat şi lansat de Eugenio Barba (începând din 1976), în căutarea unei identităţi pentru tot felul de manifestări teatrale existând în afara celor două mari categorii profesionale: teatrul instituţionalizat şi teatrul de avangardă. Grupurile pe care le are Barba în vedere, ca făcând parte din *teatrul al treilea*, nu urmează deci (conştient sau nu) o linie, o direcţie sau o tendinţă teatrală unică, dar acţionează, toate, într-o situaţie de discriminare culturală, profesională, politică etc. Statutul de *teatru al treilea* mi se pare, aşadar, potrivit pentru spectacularul ţărănesc, nu numai pentru că îi defineşte corect condiţia existenţială, dar şi pentru că, integrându-l printre celelalte forme de *teatru al treilea*, îl face să existe simultan cu ele, îl scoate din atemporalitatea lui folclorică şi îl reintroduce în istoria noastră comună. Nu mai e privit ca o supravieţuire, tolerată într-o rezervaţie, recuperată la festivaluri, ci ca un organism viu, un partener de dialog, confruntat cu realitatea socio-politică contemporană. Păşind solemn prin mijlocul sătenilor, adunaţi de-o parte şi de alta a drumului sau privind de după garduri, cu copiii căţăraţi prin pomi sau pe acoperişuri, Constantinii – interpreţii *Constantinului* – se deplasează în cortegiu de la un loc la altul al spectacolului. În formaţie cvasimilitară, în costume aidoma, cu un potcap înalt ca al ienicerilor, cu săbiile în mână, ei poartă şi reprezintă din casă în casă, din sat în sat, istoria exemplară a nefericitului prinţ, precipitat de pe tron în ţărână. Astfel, undeva, într-o regiune de la marginea Europei, la o răspântie de imperii, departe de centrele puterii, se joacă aceleaşi „tragedii ale regilor", contemplate cu acelaşi interes şi cu aceeaşi compasiune de ţărani şi târgoveţi. Fără a mai avea nevoie de îndemnurile Corului din prologul la *Henric al V-lea*, ei şi-au mobilizat spontan „forţele lor imaginare", „sărind peste epoci şi urmărind peripeţii de ani de zile într-un ceas".[4]

Pluralul sătesc al unei istorii singulare

Manuscrisele originale ale piesei care face obiectul acestui articol se găsesc în Arhivele Universităţii din Cluj-Napoca. Ele sunt două:

– un Manuscris A, din 1897, care a aparţinut minerului Ilie Sitariu din Cavnic, cu titlul: *Cântare şi verş la Constantin*;

---

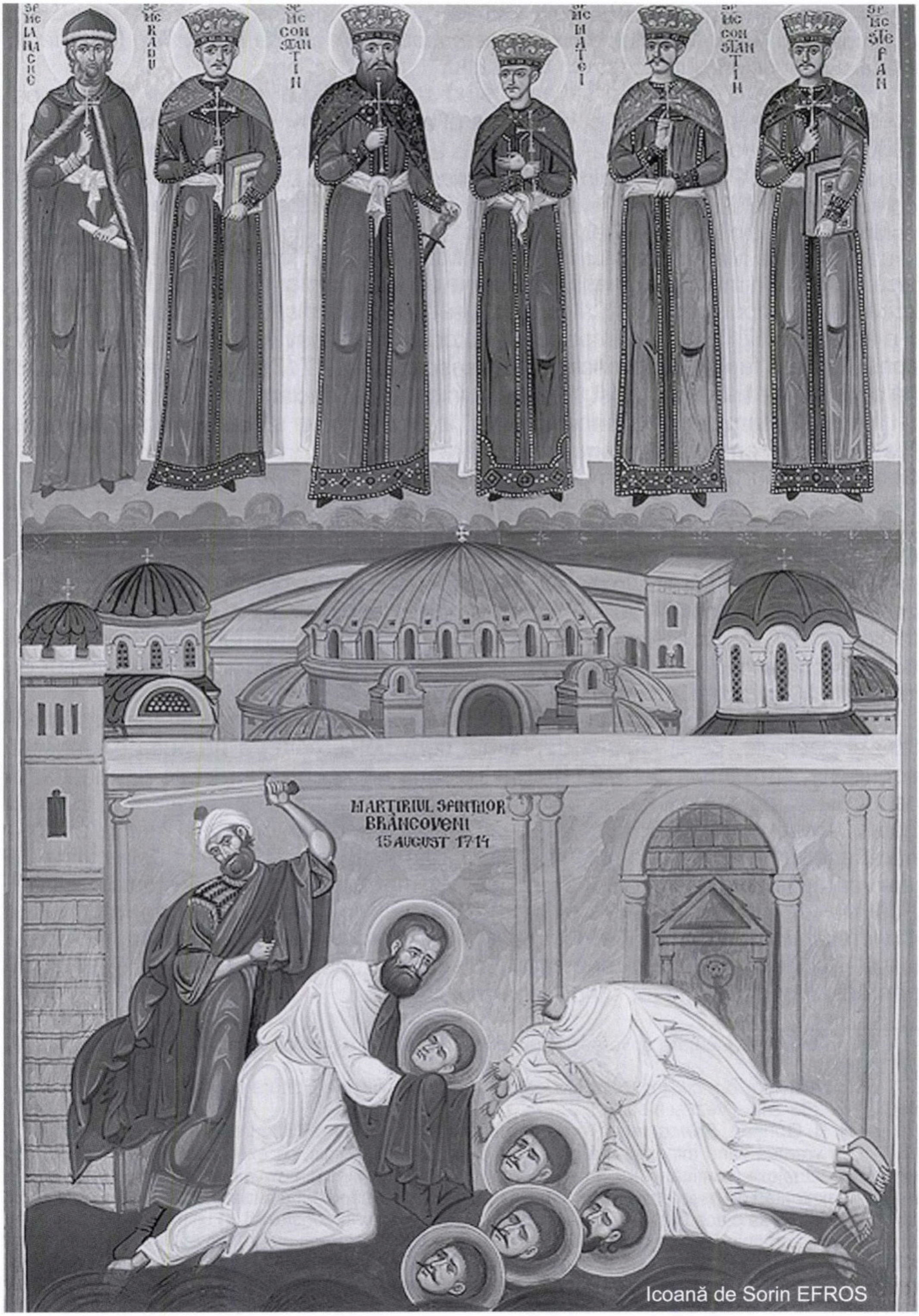
[1] *Ibidem*.

[2] Gabriel Liiceanu, *Preliminarii la o înţelegere a demnităţii jocului în lumea culturii*. [Prefaţă], *Ibidem*, p. 19.

[3] Eugenio Barba, *Casa în flăcări. Despre regie şi dramaturgie*. Traducere din limba engleză de Diana Cozma. Editura Nemira, 2012, p. 220.

[4] W. Shakespeare, *The Life of Henry The Fifth*, Act I, Chorus [Prologue].

H.B. Oprişan, *Brîncovenii . Teatru popular*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, pp. 11–20.


SF MC IANACHE
SF MC RADU
SF MC CONSTANTIN
SF MC MATEI
SF MC CONSTANTIN
SF MC STEFAN
MARTIRIUL SFINȚILOR BRÂNCOVENI 15 AUGUST 1714

Icoană de Sorin EFROS

– un Manuscris B, datând din anii 1933–1934, al cărui copist e Andrei Culic, un miner din Băiuţ, cu titlul: *Jocul Constantinului din istoria românilor*; în general, piesa e cunoscută sub acest din urmă titlu.

Precedate de amplul şi savantul studiu introductiv al etnologului Ion Muşlea, aceste două versiuni au fost publicate de el mai întâi într-o revistă de specialitate în 1966[1], apoi în volum, în 1972[2]. În 1984, o a treia versiune, reprodusă după caietul minerului Pavel Pop din Cavnic, a fost publicată de Horia Barbu Oprişan, specialist în domeniul teatrului popular[3]. Textul acestor trei versiuni este aproape identic, ele provenind, toate, din acelaşi focar: localitatea Cavnic, pe valea râului cu acelaşi nume, situată în inima Maramureşului, la poalele Munţilor Gutâi, localitate puternic ancorată încă şi astăzi în mediul ţărănesc. Străveche aşezare minieră (mineritul se practica în zonă de pe timpul romanilor), atestată ca sat din 1336, distrusă de otomani în 1460, s-a ilustrat în 1717 printr-o importantă victorie asupra năvălitorilor tătari. Un obelisc consemnează faptul, într-o inscripţie latinească: *„Anno 1717 usque hic fuerunt tartari*" (În anul 1717 până aici au fost tătarii). Cavnicul a fost declarat oraş în 1968.[4]

Aceste manuscrise cuprind textul şi, în plus, câteva sumare indicaţii de regie. Piesa a fost semnalată pentru întâia oară în 1908, de către folcloristul maghiar Sebestyén. Cu toate că primul manuscris datează din 1897, e probabil faptul că piesa a fost compusă mult mai devreme – în prima jumătate a secolului al XIX-lea –, după un model încă şi mai vechi, contemporan (sau aproape) cu decapitarea lui Constantin Brâncoveanu de către Marea Poartă. Jucată de minerii din Cavnic şi din satele dimprejur până în ajunul celui de Al Doilea Război Mondial, a căzut după aceea în uitare. (În anii '50-'60 fiind probabil interzisă, ca mai toate manifestările folclorice de Crăciun şi Anul Nou, în cadrul politicii de exterminare a tradiţiilor legate de sărbătorile religioase.) A reapărut în anii '70, când în programul festivalurilor de iarnă din Maramureş a fost din nou introdus *Jocul Constantinului*.

Dar localnicii îl numesc altfel: ei îi zic *Constantinii*. Omogenitatea vestimentară şi gestuală, ceremonialul deplasării convoiului, conferă grupului o elegantă sobrietate, care impregnează întregul lor comportament. Ca unitate dramatică, ei construiesc laolaltă un destin unic: acela al lui Constantin Brâncoveanu, ca erou tragic. Acest „teatru de stradă" ţărănesc readuce spontan drama la funcţia ei originară: aceea de a provoca mila şi groaza, prin înfăţişarea unei întâmplări pline de jale, ca de exemplu o execuţie publică, un martiriu (cum ar fi, în ţările catolice, *Patimile lui Christos*, jucate de Paşti). Şi astfel, în Maramureş, prin intermediul *Constantinilor*, un moment al Istoriei e retrăit, totodată fizic şi simbolic, în fiecare iarnă – act de memorie şi spectacol, suspendat undeva, în cosmos, între cer şi pământ, zi şi noapte, vânt şi nori, soare şi zăpadă.

---

[1] Ion Muşlea, „Cântare şi verş la Constantin". În: *Studii de istorie literară şi folclor*, Cluj, 1966, pp. 21-61.

[2] Ion Muşlea, *op. cit.* În: *Cercetări etnografice şi de folclor*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, vol. II, pp. 263-314. (Vezi şi Nota 5.)

[3] H. B. Oprişan, *Brîncovenii . Teatru popular*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, pp. 11–20.

[4] Pe vremea când mineritul era principala activitate din Cavnic, se exploatau şi se prelucrau aici minereuri complexe (conţinând aur, argint, plumb, zinc, cupru). Mina din Cavnic constituia una dintre cele mai mari exploatări de asemenea minereuri din Europa. Atunci când mina a fost închisă, şomajul i-a făcut pe mulţi localnici să plece în străinătate, la munci sezoniere sau în construcţii. În ultima vreme însă, dată fiind aşezarea oraşului într-o regiune muntoasă, unele iniţiative locale şi-au propus să dezvolte potenţialul turistic al zonei: au fost amenajate două pârtii de schi, în 2001 şi 2003, ca şi moteluri, hoteluri şi case de oaspeţi. Totuşi, în ciuda modernizării, la Cavnic se păstrează şi astăzi obiceiul de a se juca, în timpul sărbătorilor de iarnă, *Constantinii*, „teatru popular" intens celebrat pe internet! (Vezi Google).

Piesa de teatru

Cele 11 *dramatis personae* ale piesei stau într-o confruntare simetrică. De partea valahă: Împăratul Constantin (domnitorul Valahiei), Văcăreţ (ginerele şi omul de încredere al principelui), Candacoznic (nume deformat satiric al Cantacuzinilor, duşmanii şi intriganţii principali), doi Boieri valahi (fideli). De partea otomană: Împăratul turcilor (Sultanul), Scriitorul (secretarul şi contabilul Sultanului), Vizirul, Craiul (Paşa), doi Soldaţi turci. Situat în afara ficţiunii dramatice propriu-zise: Laufărul (literal – din germană – „alergătorul", vătaful care păşeşte în fruntea echipei) este totodată maestrul de ceremonii şi managerul grupului. (Funcţia de casier este cel mai adesea preluată de cel care în piesă îl joacă pe contabilul Sultanului!)

După un fel de Prolog (anunţ al spectacolului) recitat de Laufăr, piesa începe cu *Cântarea I-a,* interpretată de întregul grup, care, asemenea Corului din tragedii (antice sau elisabetane), descrie şi comentează evenimentele în curs (demersurile turcilor pentru a-l acuza şi aresta pe Constantin). Apoi, conflictul se angajează: intrigile lui Candacoznic pe lângă Sultan la Istanbul, plecarea Scriitorului pentru a controla registrele de socoteli ale lui Constantin la Bucureşti, plecarea Paşei şi a celor doi Soldaţi turci spre Valahia, pentru a-l aresta pe Brâncoveanu.

Urmează *Cântarea a II-a*, relatând anticipativ evenimentele viitoare. Paşa şi cei doi Soldaţi fac ocolul camerei sau curţii, cântând. Acţiunea îşi reia cursul şi asistăm la întâlnirea şi la dialogul celor doi „împăraţi" (Constantin şi Sultanul). Constantin îşi proclamă nevinovăţia şi face apel la justiţia divină. Cei doi boieri valahi, fideli principelui, încearcă zadarnic să-l salveze.

Cântarea a III-a anunţă catastrofa finală. Toţi cântă în cor, Constantin şi boierii fac ocolul spaţiului de joc. Ultimul act precipită acţiunea: Sultanul ordonă execuţia, Soldaţii turci îi iau pe Constantin şi pe boierii săi, şi le taie capetele.

Cântarea a IV-a, interpretată de întregul ansamblu, cu săbiile în mâini, descrie execuţia.

Cântarea a V-a încheie piesa cu o meditaţie morală, despre soarta schimbătoare şi despre vanitatea ambiţiilor omeneşti.

La sfârşit, ca la orice colindat, se solicită recompensa datorată membrilor trupei şi se anunţă plecarea către alte destinaţii.

Un spectacol în mers

Extrem de elaborată, structura piesei alternează părţile de vorbire şi de joc scenic cu cele de comentariu cântat, acompaniat de o coregrafie minimalistă. Improvizaţia este exclusă: se reproduce cu regularitate un model, mereu acelaşi, transportabil dintr-un loc în altul. Supleţea spectacolului constă în adaptarea lui la orice mediu, a cărui atmosferă o investeşte cu propriile lui valori, convertind orice loc în spaţiu spiritual.

Prologul şi intermediile cântate anunţă şi explică acţiunea, dându-le o nuanţă mai emoţională şi ghidând publicul. Peripeţiile se desfăşoară rapid, scenele se petrec alternativ la Bucureşti şi la Istanbul, într-o vertiginoasă deplasare geografică, fără niciun suport vizual. Scenografia este aşadar întâmplătoare: un peisaj, o stradă, o casă. Decor ca atare nu există: el este doar enunţat, se manifestă exclusiv în vorbele personajelor. Imaginea pur mentală a capitalei valahe şi a capitalei otomane se derulează în transparenţă, între actori şi public.

Jocul scenic este redus la un minimum de expresie realistă: e un joc hieratic, aproape imobil; recitarea textului e egală, monotonă, cu voce tare, pentru ca toţi să-l poată auzi, în casă dar şi în curte, în stradă, dincolo de gardul lângă care spectatorii de ocazie – trecători, vecini, copii, străini – se adună şi privesc. Gesturile sunt rare, mereu funcţionale, mereu la nivel simbolic: niciun realism cotidian, totul e redus la esenţă. Faţă în faţă, Constantin şi Sultanul îşi înalţă săbiile fără să le încrucişeze şi le ţin solemn în aer, ele fiind în acest moment nu arme, ci semne, embleme ale puterii. Costumele sunt cele care operează ruptura, distanţarea de universul cotidian, înveliş magic, care-i sacralizează temporar pe purtători şi îi separă de semenii lor. Cu excepţia Laufărului, îmbrăcat în strai alb ţărănesc (ca mesager între lumea lor şi a noastră), Constantinii sunt toţi înveşmântaţi la fel (uneori, de pildă, toţi în roşu)[1], în tunici, cu cizme negre, pe frunte cu un soi de potcapuri înalte, de care atârnă lungi văluri, fluturându-le pe umeri ca nişte pelerine, şi păşesc ordonat, pe două rânduri, cu săbiile scoase din teacă – misterioase, impozante apariţii identice, comando în misiune, purtător al unui mesaj secret. Singurele atribute specifice sunt: un condei pentru Scriitor; un sceptru şi o baionetă pentru Brâncoveanu, Sultan şi Paşă; o baionetă pentru Vizir; câte o sabie pentru Soldaţi. La sfârşit, Soldaţii ies din scenă cu condamnaţii şi, mimând decapitarea lor, se întorc cu câte un măr în vârful sabiei, convertind astfel Moartea în Joc, într-o aură de pură teatralitate.

Execuţia ca „teatru de stradă“

Vorbind despre execuţii, în cartea sa *Serbări şi spectacole din Rusia de altădată*, J.C.Roberti observă: „E evident că pedepsele cu moartea pe eşafod au un rol important în teatralizarea vieţii publice, atât în Rusia, cât şi în celelalte ţări europene. Dorinţa puterii politice de a crea în popor un reflex de teamă implică o mizanscenă din ce în ce mai complicată a execuţiilor.“[2] Şi îl citează ca exemplu pe Ţarul Petru cel Mare, contemporan şi inamic al Sultanului Ahmed III, cel care l-a condamnat la moarte pe Constantin Brâncoveanu. (Acuzat de exces de lux şi corupţie, Ahmed III avea şi el să fie detronat în 1730, de către Ieniceri, printr-o lovitură de stat militară.)

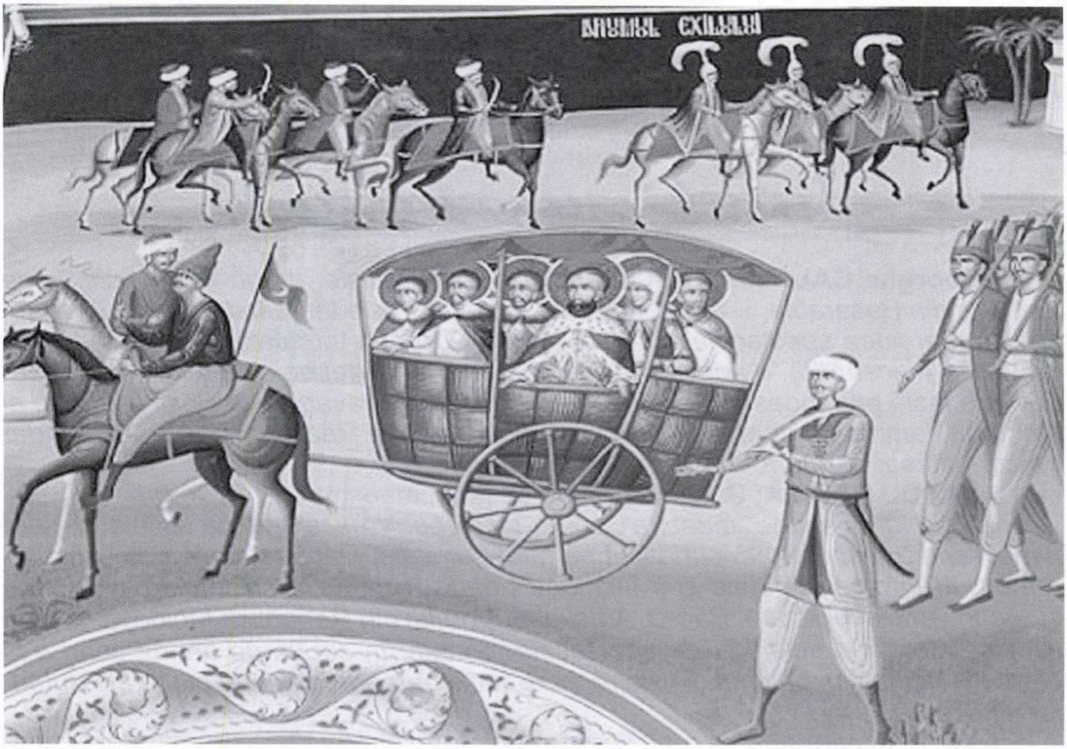
Din descrierile unor martori oculari care au asistat la supliciul Brâncovenilor, putem reface scena finală. Sultanul şi curtea sa, confortabil instalaţi sub un baldachin, urmăresc execuţia. Îi putem vedea şi pe ambasadorii europeni, printre care, bineînţeles, şi pe olandezul Colyer. De la cancelaria lui din Smirna aflăm ulterior, pas cu pas, desfăşurarea evenimentului. Călăul îi pune pe condamnaţi să îngenuncheze la distanţe egale unul de altul. Apoi, cu o lovitură de iatagan, zboară capul lui Ianache Văcărescu. De trei ori mai fulgeră metalul sclipitor. Rămâne o clipă suspendat deasupra adolescentului Matei, care, înfiorat de iminenţa morţi, e gata să abjure; dar, la refuzul lui Brâncoveanu de a-l absolvi, paloşul se mai abate o dată. Ultimul executat este Brâncoveanu însuşi, care a putut astfel să contemple catastrofa, până la urmă. Ce va fi gândit în acele clipe, auzind şuieratul iataganului şi zgomotul surd al căderii trupurilor, văzând cum curge în ţărână sângele copiilor lui?

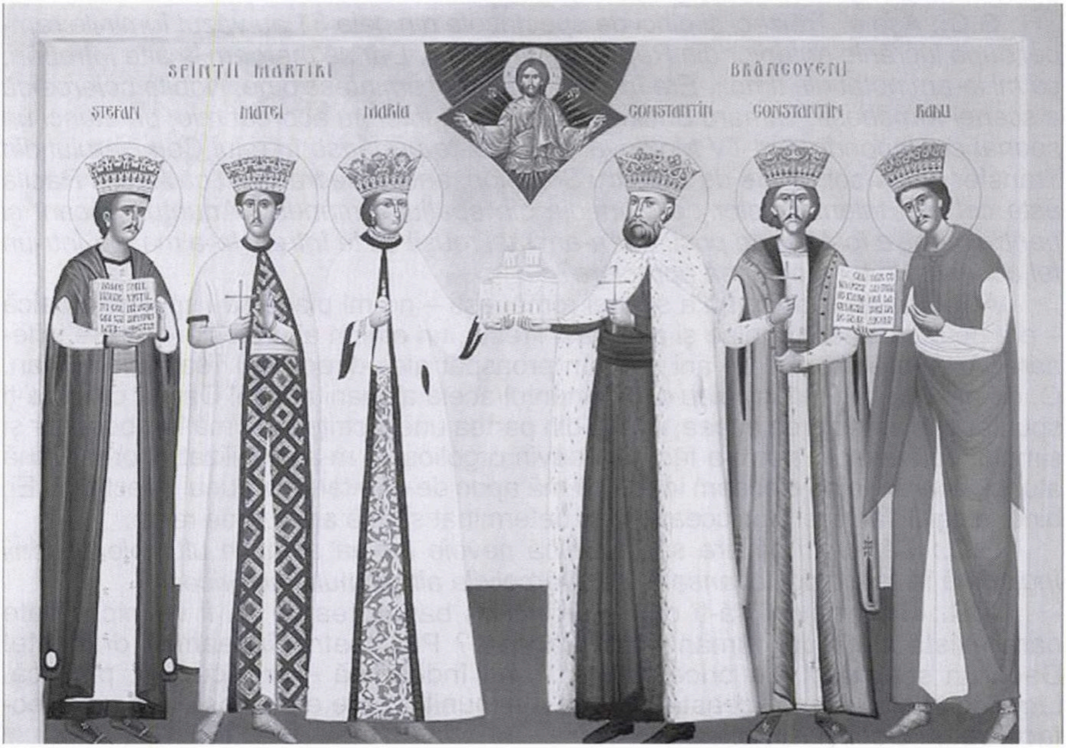
Sultanul şi suita sa se retrag, ambasadorii se urcă în caleştile lor şi dispar. Mulţimea se scurge şi ea pe străzi, moleşită de căldură, ezitând între milă, excitaţie şi oroare. Ajutoarele călăului curăţă locul, strâng leşurile (care vor fi aruncate în mare), înfig capetele în pari (pentru a fi fixaţi la prima poartă a seraiului), spală sângele, îşi strâng uneltele şi pleacă. Spectacolul s-a terminat.

---

[1] Un interesant document fotografic în acest sens poate fi găsit (la capitolul „Festivalul sighetan") în volumul: Francisc Nistor, *Iarna maramureşeană*, prefaţă de Tiberiu Utan, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1981, p. 138.

[2] *Fêtes et spectacles de l'ancienne Russie*. Textes traduits, présentés et commentés par Jean-Claude Roberti, Éditions du CNRS, Paris, 1980, p. 101.


DRUMUL EXILULUI


SFINȚII MARTIRI BRÂNCOVENI
ȘTEFAN
MATEI
MARIA
CONSTANTIN
CONSTANTIN
RADU

Anatol RĂCILĂ:

„Teatrul înseamnă dragoste"

Gheorghe CALAMANCIUC: *Cititorii acestei reviste, dragă îndrăgostiţilor de teatru şi din Basarabia, s-au înfruptat un pic cu numele tău când mi-au citit reflecţiile pe marginea spectacolului ce l-ai montat,* Corona triumfală *(după* Cinel-cinel *de Vasile Alecsandri), o adevărată bijuterie întru tămăduirea sufletului basarabeanului de leşia păguboasă a moldovenismului ce face ravagii şi la Bălţi. De unde ai moştenit dumneata, domnule Director General Anatol Răcilă, această patimă, dar trează patimă, pentru tot ce-i românesc?*

ANATOL RĂCILĂ: Sângele apă nu se face, maestre.

G.C.: *Nu-mi spune „maestre", că nu-mi place. Vrei să spui că aşchia nu sare departe de trunchi? L-am cunoscut pe tatăl dumitale. Dacă te simţea că eşti antiromân, îţi întorcea spatele şi-ţi închidea poarta-n nas. Ca să înţelegi ce sânge curge în venele lui Anatol Răcilă, Artist al Poporului din Republica Moldova, faci un simplu calcul: din cele 131 de spectacole montate în cei 25 de ani de când e la cârma Naţionalului bălţean, 81 de reprezentaţii s-au produs după piese ale autorilor din România şi...*

A.R.: ... în permanenţă n-au lipsit în repertoriu nici lucrările dramaturgilor noştri basarabeni. Şi tu ai şapte piese montate pe scena noastră, nu?

G.C.: *Aşa e. Treizeci şi cinci de spectacole din cele 81 au văzut luminile rampei după lucrările autorilor din Republica Moldova. Dar să mergem la alte întrebări, că mi le-am notat din timp... Era în anul 1992, îmi amintesc bine. Nobila boieroaică a scenei româneşti, Tamara Buciuceanu, într-un interviu acordat mie, pe atunci un speriat corespondent al TV Moldova, după ce te urmărise în rolul Comisarului din* Transfer de personalitate *de Dumitru Solomon, anunţase tranşant că Anatol Răcilă este cel mai talentat actor de comedie din spaţiul românesc. Anunţul, şocant şi pentru mine, a fost dat pe post; dar n-am mai reuşit să te întreb: te-a marcat într-un fel această de tot elogioasă apreciere?*

A.R.: Această doamnă a scenei româneşti – nu-mi place să-i spui boieroaică – era pe atunci pentru mine şi a rămas, fireşte, un etalon al profesiei noastre milenare. Aveam atunci 35 de ani şi eram proaspăt ales director al Teatrului bălţean. O, de-ai şti tu câţi mă invidiau după anunţul acela al marii actriţe! Dar să crezi ce-ţi spun acum: aprecierea aceea, venită din partea unei actriţe care mă înrobea, pur şi simplu, cu talentu-i, nu m-a făcut să devin orgolios, ci m-a mobilizat enorm. Până atunci, doar în taină clocеam ideea să mă apuc de montarea vreunui spectacol. Ei, bine, elogiul Tamarei Buciuceanu m-a determinat să mă apuc şi de regie.

G.C.: *Cât crezi că are să mai aibă nevoie lumea asta, în ultimele decenii înglodată în tehnologii avansate, de zvârcolirile altruismului actoricesc?*

A.R.: Sunt nevoit să-ţi dau un răspuns banal: teatrul va fi veşnic. Poate oare exista viaţă pe pământ fără dragoste? Păi, teatrul înseamnă dragoste! Dacă un spectacol, de orice gen ar fi, nu îndeamnă – prin cuvânt, plastică, lumini, sunete – spre această minune a minunilor care e dragostea, e un spectacol ratat. Deci şi nociv.

G.C.: *Dragostea, în sens larg al cuvântului?*

A.R.: Bineînţeles.

G.C.: Ai *de gând să mai creşti actori la Universitatea bălţeană?*

A.R.: Sigur. Anul acesta, în vară, şi-au primit diplomele de actori absolvenţii din a patra promoţie. Cei mai talentaţi şi mai harnici vor fi încadraţi în trupă. I-am testat timp de patru ani în spectacolele noastre. În toamnă vom selecta alte 15 persoane. Am fi bucuroşi să avem printre ei şi tineri din România. Le vom da şi casă şi-i voi ajuta să-şi câştige o bucată de pâine aici, în Teatru.

G.C.: *În ultimii ani te curtează, tot mai hulpavă, regia. Ai montat opt spectacole. Nu te temi că, până la urmă, actorul din dumneata va depune armele în faţa regizorului din dumneata, care e tot mai nerăbdător să se afirme?*

A.R.: Sunt aproape sigur: acei actori care simt, dar aproape cu durere, că rolurile din spectacole nu le oferă deplină posibilitate să-şi fructifice potenţele creatoare pe scândura scenei, aspiră s-o facă în regie. Începuse ea, regia, să mă curteze din tinereţe, în special, după stagiatura de Regie Plastică ce-am făcut-o la Moscova, sub bagheta profesorului Vladimir Nemirovski. Regia unui spectacol începe cu mult înaintea primei replici şi ia sfârşit mult mai târziu după ultima. Când aduc, ca regizor, un caracter în scenă, îl trec mai întâi, fărâmă cu fărâmă, prin actorul Anatol Răcilă. Mi-e drag când în distribuţiile mele se întâlnesc veteranii experimentaţi ai Teatrului şi tinerii dornici să se afirme.

G.C.: *Şi fraţii noştri de peste Prut sunt sigur că au auzit de intenţia guvernanţilor noştri de a privatiza teatrele. Dacă se va produce ticăloşia asta şi cu teatrele ce au statutul Naţional şi rusofonii vor deschide cazinouri pe scândura unde ţi-ai picurat sudoarea de actor, ce facem?*

A.R.: Mai glumesc, maestre, unii... Mai ales când habar nu au ce-i un teatru – mă gândesc la cei de la Ministerul de Finanţe. Privatizarea unui Teatru Naţional ţine de domeniul absurdului. Un asemenea teatru se clădeşte timp de o viaţă de om. Şi se face cu totală dăruire, cu sacrificii, cu ameninţări, mai ales într-o urbe unde eşti înconjurat de „binevoitori“ care sunt gata să te stranguleze auzindu-te vorbind româneşte. Am muncit ca nişte sclavi să îndeplinim condiţii drastice, ce ţin de completările de personal, procesul de creaţie şi de cel tehnic, două condiţii fiind determinante: prezenţa a 20 de spectacole în repertoriul activ, dintre care 80 % să aibă ca suport dramaturgia naţională. Mare noroc am avut de domnul Ion Ungureanu, pe atunci Ministru al Culturii. Dar sperietoarea de privatizare continuă să ne producă insomnii. Cu toate că nu merită să ne irosim talentul şi sănătatea explicându-i măgarului că-i măgar în toată legea şi nu cal de rasă.

G.C.: *Cum se simte Anatol Răcilă, actorul şi directorul, având în preajma lui doi actori tineri, care au reuşit să devină vedete ale teatrului bălţean – feciorul Ciprian Răcilă şi nora Irina Ţăruş-Răcilă?*

A.R.: Mă simt fericit că-i am mereu alături. Nora e fiica Artistei Emerite Ana Ţăruş, o actriţă cu un talent vulcanic; iar Irinuţa e copia ei fidelă, care... oarecum o depăşeşte pe maică-sa. Ambii sunt talentaţi, au voci foarte frumoase, sunt invitaţi ca interpreţi la concerte ale profesioniştilor din Capitală. Nu ştiu dacă ei se simt prea bine cu regizorul şi directorul în preajmă, pentru că eu nu-i tratez ca pe nişte vedete şi cer de la ei întreit.

G.C.: *De mulţi-mulţi ani, domnule Director, îl aveai numai pe Mihai Volontir Artist al Poporului, dar uite că stăpânirea ţi-a mai oferit şase titluri. Inclusiv lui Anatol Răcilă. Un Teatru Naţional cu şapte Artişti ai Poporului e teribil! Titlurile şi medaliile îl fac pe actor mai talentat, mai bogat?*

În rolul *Comisarul*
din *Transfer de personalitate*
de Dumitru Solomon

A.R.: Doamne fereşte! Nici mai talentat şi cu atât mai puţin mai bogat. Dar ele trezesc o oarecare concurenţă: „De ce colegul meu are titlu, iar eu nu-l am?“ Ştiu că e o moştenire de la sovietici, dar e o mândrie totuşi, când, la nivel de Guvern şi Preşedinţie, eşti luat în seamă. Eu, când montez, le mai dau în obraz: „Un Artist al Poporului, ca tine, numai asta poate face?“ Titlul e fălos de tot, dar la pensie ne oferă un supliment de... 50 de lei moldoveneşti. E o chestie de râs şi de plâns.

G.C.: *Şi, în sfârşit, în timpul când e interzisă vânătoarea, ce faci în zilele libere?*

A.R.: Citesc piese de teatru. Şi romanele tale, Gheorghe. M-ai înnebunit cu Donjuan, proscrisul tău, unde m-am descoperit şi eu, ca actor şi ca director. Mă tem că în romane eşti mai tare decât în piesele de teatru…

G.C.: *Ar fi bine să nu te temi…*

A.R.: Dar vânătoarea îmi dă foarte mult. După ea, chiar de mă întorc cu desaga deşartă, vin la teatru cu bateriile încărcate pentru o săptămână întreagă.

G.C.: *Mi-a părut că ai fost sincer răspunzându-mi. Sper să simtă acest lucru şi cititorii. Mulţumesc.*

Interviu de Gheorghe CALAMANCIUC

Cordula NOSSEK:

„Unul dintre citatele mele preferate este din Paul Klee: «Arta face invizibilul vizibil»“

Cordula Nossek şi-a luat diploma de actorie, în 1991, la renumita Universitate „Ernst Busch“ din Berlin. Numeroase invitaţii la manifestări artistice internaţionale i-au consolidat poziţia de artist păpuşar de excepţie, iar numeroasele premii obţinute la aceste evenimente de-a lungul anilor nu au mai surprins pe nimeni. Printre ele: „Cea mai bună actriţă“, la „Synergura“ Festivalul Internaţional de Teatru Erfurt (Germany), Diplomă de apreciere de la Cancelarul Federal al Austriei, Cel mai bun teatru pentru copii în Schleswig/ Holstein 2004/2007/2008/2010, Germania, Cel mai bun Teatru pentru Publicul Tânăr 2005 (Austria), Premiul Fundaţiei „Small Size Seeding” 2008 (Italia), „Teatrul lunii” pentru spectacolul „Rochia“ 2011 (Belgia).

Oltiţa CÎNTEC: *Festivalul de la Mistelbach este unul dintre cele mai longevive din Europa. Cum explicaţi rezistenţa lui în timp, care sunt secretele unei reuşite pe termen atât de lung?*

Cordula NOSSEK: De fapt, Festivalul Internaţional de Teatrul de Păpuşi a fost fondat în 1979, are loc în fiecare an în luna octombrie, iar în acest an va ajunge la a 36-a ediţie. E o poveste lungă şi frumoasă, la care au contribuit mai multe personalităţi şi municipalitatea Mistelbach: consilierul Edmund Freibauer (fost primar şi co-fondator), Ludwig Kronsteiner (Oficiul Cultural din Mistelbach şi co-fondator), Helga Ruso-Pawelka (Oficiul Cultural din Mistelbach până în 2012), ing . Christian Resch (fost primar), Dr. Olaf Bernstengel (director 1995–2011), Dr. Alfred Pohl (primar), Helene Unterleuthner (Oficiul Cultural din Mistelbach), Cordula Nossek (director din 2012).

Mai există un aspect care explică succesul Festivalului: locaţia. Mistelbach este capitala regiunii viticole Weinviertel, la o distanţă de aproximativ 40 km de Viena, cu o infrastructură foarte bine dezvoltată, acces la autostradă, cu o populaţie, în creştere, de aproximativ 10.000 de locuitori şi cu o tradiţie în viticultură bună, veche şi bine păstrată. Populaţia este prietenoasă, primitoare şi curioasă. Te invită, discută despre viaţă, are umor şi este realistă. Ideea unui festival internaţional se poate afirma aici, deoarece această regiune acum, la fel ca şi pe vremuri, nu este încă saturată de acest gen de evenimente. Cred că, în Viena, nu am fi putut ajunge astăzi la a 36-a ediţie!

O.C.: *Care este profilul acestui Festival, ce anume urmăreşte el din punct de vedere artistic?*

C.N.: Festivalul Internaţional de Teatru de Păpuşi Mistelbach este un festival al teatrului de păpuşi, obiecte şi materiale. Oferim o privire de ansamblu asupra întregului gen, de la forme tradiţionale până la modernism pentru publicul cu vârsta începând de la un an. Imaginăm în fiecare an un motto: „Buclucuri”, în 2012, „Eroi, din armură în blugi”, în 2014. Aşadar, programul se concentrează pe o temă centrală de conţinut şi stârnim de fiecare dată curiozitatea publicului.

O.C.: *Ca să avem o imagine mai concretă, daţi-mi câteva exemple de evenimente din programul Festivalului!*

C.N.: În programul-cadru sunt implicaţi copiii şi adolescenţii prin concursuri, vernisaje, pregătirea şi monitorizarea educaţional-teatrală, în mod special pentru grupul ţintă cu vârste cuprinse între 9 şi 14 ani, ateliere de top pentru copii şi adolescenţi susţinute de artişti internaţionali. Mai avem o expoziţie a tinerilor artişti şi artiste de la Academia de Arte Plastice Viena, inspirate de Festival; evenimentul

„Mic dejun cu UNIMA” constând în discuţii cu artişti din Europa de Est, anul acesta Focus Ucraina. Un segment de festival este axat pe spectacole pentru întreaga familie, cu participare internaţională – 12 contribuţii din 8 ţări, pe 5 scene, de la ora 10 la 17, la Primărie. Implicăm şi publicul printr-un concurs – pe biletele noastre de intrare, spectatorii pot evalua fiecare spectacol, iar câştigătorul sau câştigătoarea sunt invitaţi din nou în anul următor. Obligatoriu, seara, într-un loc de întâlnire tradiţional, artiştii şi publicul se reunesc într-o atmosferă prietenoasă.

O.C.: *Ca artist şi director de festival tematic, cum vedeţi arta animaţiei într-un viitor de termen mediu?*

C.N.: Teatrul de păpuşi este un gen bazat pe inovaţie în arta spectacolului şi a arătat, în ultimii ani, cât de variate sunt mijloacele şi posibilităţile sale de exprimare. Această capacitate originală a sinergiei, a cooperării şi a completării reciproce a diverselor forme de artă este o calitate deosebită. Ambiţia mea artistică este de a face această diversitate artistică accesibilă la un nivel superior unui public cât mai larg posibil. Pe de o parte, văd deschiderea festivalului de la jocul de păpuşi până la teatrul de păpuşi, obiecte şi materiale, şi, pe de altă parte, dezvoltarea artei spectatorului în înţelesul lui Bertolt Brecht din *Micul Organon pentru Teatru*. Arta teatrală se desfăşoară în faţa publicului ei. Opera de artă teatrală ia naştere şi se încheie în faţa spectatorilor. Performanţa actorilor se schimbă odată cu calitatea spectatorului. Aş dori să acord o atenţie deosebită acestui aspect important.

În privinţa Festivalului, aş dori să ofer în viitor un accent în direcţia „Europa de Est”. În cultura occidentală, termenul „cultura din Europa de Est” este încă un domeniu necunoscut. Raportul de compoziţie se dovedeşte a fi mai degrabă orientat spre vest. Deci, există încă multe de descoperit.

O.C.: *De câţi ani sunteţi selecţionerul acestui Festival şi cum aţi ajuns în această postură atât de importantă, de dificilă?*

C.N.: Printr-o coincidenţă! O bună prietenă a mea mi-a trimis într-o zi un anunţ cu menţiunea: „Asta ar fi pentru tine, nu?”. M-a preocupat ideea timp de trei luni, timp în care am dezvoltat un concept şi am înaintat toate documentele solicitate până la data limită. A fost un concurs de proiecte. Am fost invitată la o audiere, am trecut de prima etapă şi în ziua următoare am primit confirmarea prin telefon. De atunci sunt aici şi iubesc această provocare. Trebuie să fii însă un pic nebun, să vrei să îţi asumi o asemenea responsabilitate covârşitoare. Dar nu sunt singură, în spatele meu este Oficiul Cultural al Municipiului Mistelbach, iar în cursul ultimilor trei ani ne-am familiarizat.

O.C.: *Ce organizaţii/organisme austriece se ocupă de organizarea Festivalului? Există o asociaţie care şi-l asumă, autorităţile locale?*

C.N.: Finanţarea Festivalului se face după cum urmează: Municipalitatea Mistelbach, Landul Austria Inferioară, taxe de intrare, parteneriate, sponsorizări şi publicitate.

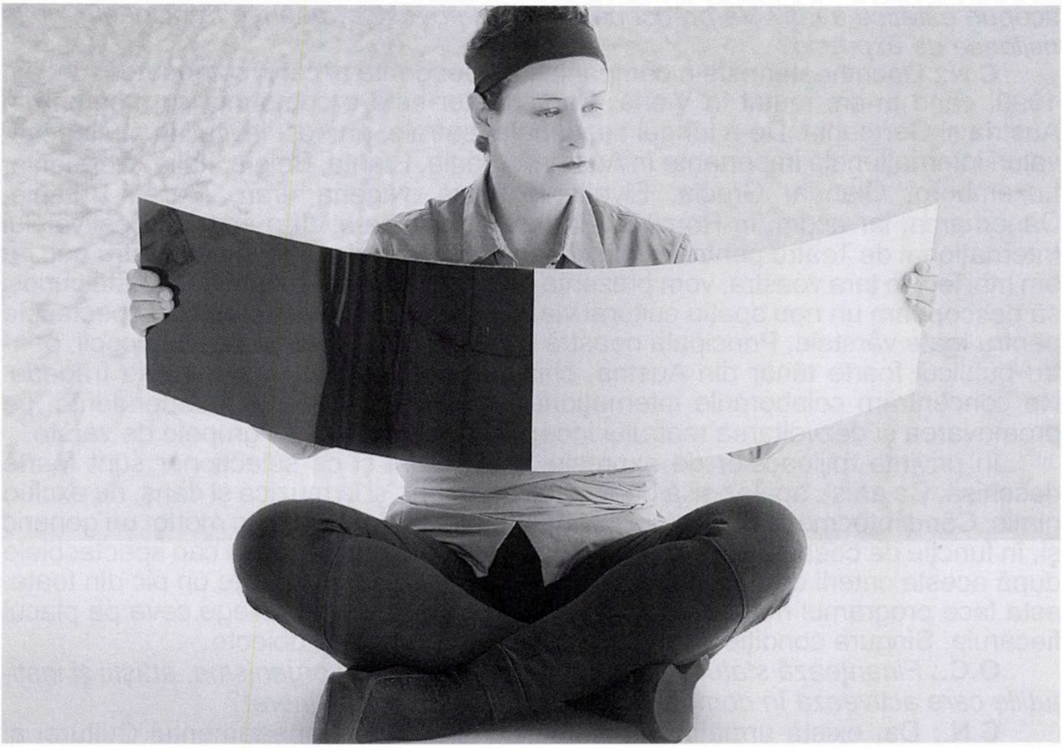
O.C.: *Cam ce buget aveţi anual şi câţi artişti participă?*

C.N.: Cheltuielile totale ajung la 145.000,00 € (onorarii pentru artişti, costuri cu cazarea, cheltuieli de transport, diurne, echipamente pentru scenă, tehnicieni de scenă, angajaţi, publicitate, programe, website...). La festival participă aproximativ 26 de grupuri din 12 ţări, cu aproximativ 75 de artişti. În timpul Festivalului, aproximativ 30 de angajaţi lucrează în culise non-stop pentru a asigura desfăşurarea festivalului fără probleme. O companie mare.

O.C.: *Cum primeşte publicul propunerile Festivalului?*

C.N.: Anul trecut am avut un randament de 84.66%. Cred că acest lucru vorbeşte de la sine.

O.C.: *Văzută prin prisma selecţionerului acestui Festival, cum arată arta teatrului pentru copii din Europa?*



C.N.: Pe de o parte, există întotdeauna artişti tineri din ce în ce mai motivaţi şi bine pregătiţi, care se ocupă sau doresc să se ocupe profesional de teatrul pentru copii. Dar pe de altă parte, politica greşeşte prin reducerile financiare drastice care duc la condiţii de viaţă şi de muncă nedemne. Europa îşi pierde clasa de mijloc, în ţări precum Franţa şi Spania acest lucru este deja vizibil. Nu există concepte politice orientate spre viitor în sectorul cultural şi educaţional. Politicile actuale se axează pe o strategie de austeritate, de limitare a prejudiciului, care însă nu analizează în profunzime problemele reale şi posibilele soluţii. Da, sunt serios îngrijorată cu privire la ce lume vom oferi copiilor noştri. Sunt vizionară, încă mai există aliaţi, mai pot jongla cu reducerile constante de finanţare - cu un adevărat angajament personal şi financiar, dar la un moment dat asta nu va mai funcţiona. Sper ca acest lucru să nu se întâmple în decursul vieţii mele sau în viitorul apropiat.

O.C.: *Care ar fi, din punctul dumneavoastră de vedere, cele mai actuale tendinţe din arta teatrului pentru copii din Austria?*

C.N.: Nu sunt o adeptă a tendinţelor. Pentru mine o poveste este bună, profundă şi cu o prezentare convingătoare indiferent de mijloacele folosite. Povestea–reprezentarea–dramaturgia sunt ingredientele-cheie care eventual pot crea o experienţă teatrală unică. Desigur, văd tendinţe, urmăresc ce se întâmplă în jur: multimedia – numai că văd mult prea des doar un mijloc modern, fără dramaturgie şi fără un act artistic bine fundamentat din punct de vedere al conţinutului. Asta mă întristează. Mai degrabă văd regizori şi actori copleşiţi. La diferite universităţi, în trecut, domeniile de studii au fost extinse în această direcţie, se va vedea dacă scena teatrului va păstra o parte din asta.

O.C.: *Sunteţi şi artist dar şi cofondator al Companiei Dachtheater, teatru sub sigla căruia realizaţi spectacole pentru toate categoriile de public. Ca artist, ce* *scopuri estetice aveţi? Vă preocupă mai ales povestea, păpuşa tradiţională, noile mijloace de expresie?*

C.N.: Dachtheater este o companie independentă al cărei cofondator sunt din 1999, când m-am mutat în Viena. Dachtheater este o companie cu membri din Austria şi Germania. De-a lungul sezoanele teatrale, am fost invitaţi la multe festivaluri internaţionale importante în Austria, Spania, Franţa, Belgia, Italia, Germania, Luxemburg, Olanda, Grecia, Elveţia, Polonia, Nigeria, Iran, Marea Britanie, Danemarca, iar acum, în România, la Iaşi, la cea de-a VII-a ediţie a Festivalului Internaţional de Teatru pentru Publicul Tânăr. E o premieră absolută pentru noi, nu am mai fost în ţara voastră, vom prezenta *Lacrimi de crocodil* şi suntem foarte curioşi să descoperim un nou spaţiu cultural via Iaşi. La Dachtheatre realizăm spectacole pentru toate vârstele. Principala noastră preocupare este teatrul pentru copii, pentru publicul foarte tânăr din Austria, chiar pentru copii cu vârste foarte fragede. Ne concentrăm colaborările internaţionale în interiorul scenei independente, pe promovarea şi dezvoltarea teatrului independent pentru toate grupele de vârste.

În privinţa mijloacelor de expresie, şi ca artist şi ca selecţioner sunt foarte deschisă. Ca artist, apelez şi la păpuşă, şi la cuvânt, şi la muzică şi dans, nu exclud nimic. Când întocmesc programul pentru un festival, lucrez cu un motto, un generic şi, în funcţie de ceea ce am văzut la diverse festivaluri, pun cap la cap spectacolele după aceste criterii de conţinut. Cred că este important să ai câte un pic din toate, asta face programul mai interesant şi cred că publicul poate alege ceva pe placul fiecăruia. Singura condiţie: teatrul de păpuşi, marionete şi obiecte.

O.C.: *Finanţează statul austriac, prin diversele sale organisme, artiştii şi instituţiile care activează în domeniul teatrului pentru copii şi tineret?*

C.N.: Da, există următoarele surse de finanţare: Departamentul Cultural al oraşului Viena, Cancelaria Federală. Regulile sunt foarte diferite, de multe ori găsirea finanţării este problematică. Ce înseamnă acest lucru în practică, vă puteţi imagina. Soluţionarea cererilor va fi tergiversată şi, la final, artiştii se confruntă cu întrebarea crucială: „Realizăm spectacolul chiar şi fără subvenţii?". Acest lucru mi se întâmplă chiar şi mie destul de des, doar că acum nu mai produc aşa mai mult. Susţin, din păcate, statisticile politicii, pentru care însă nu prezintă interes ce sponsorizare culturală a primit publicul. Acest lucru înseamnă exploatare, şi a devenit un sport autodistructiv în Europa. Şi în acest caz, iau atitudine!

O.C.: *Cum vedeţi viitorul acestei arte, va fi copleşită de multimedia, de high-tech sau va rămâne fidelă păpuşii şi poveştilor?*

C.N.: Îmi este greu să răspund la această întrebare: îmi doresc ca pe viitor să mai existe încă oameni care să îşi dorească să urmeze această profesie. Universităţile deja se plâng de cererile scăzute pentru departamentul „arta jocului de păpuşi". Descrierea job-ului de păpuşar încă nu are un sprijin în societate. Instituţiile de prestigiu pentru adulţi sunt puternic subvenţionate, dar teatrul pentru copii? Asta chiar nu are niciun sens. Copiii nu sunt încă membri cu drepturi egale ai societăţii noastre. Da, sunt văzuţi drept consumatori, dar consumul în sine nu ne face oameni, ci devenim „canibali". Avem nevoie de educaţie şi de artă încă de la primii ani de viaţă, la un nivel mult mai înalt decât putem oferi în prezent. Când se va realiza acest lucru, atunci vă voi putea răspunde la întrebare.

Nu mă las descurajată atât de repede, însă văd ameninţările. În acest moment, aş dori să menţionez unul dintre citatele mele preferate: *„Arta face invizibilul vizibil"* – Paul Klee. Aceasta este puterea şi secretul teatrului, iminenţa, contactul direct de la actor la public. Acest lucru nu poate fi înlocuit, oamenii au nevoie de această relaţie. În caz contrar, se pipernicesc.

A consemnat **Oltiţa CÎNTEC**

Adina DOBA:

„Cred că rostul meu pe pământ este acela de a trezi personaje de poveste în bucăţi de lemn de tei"

La recent încheiata ediţie a „Galei actorului arădean", Adina Doba a primit Premiul pentru cea mai bogată activitate în stagiunea 2013–2014 a trupei Teatrului de Marionete, alături de colegul ei Sorin Dorobanţu. Acest premiu se adaugă „şiragului" de reuşite pe care marionetista arădeană le-a prins în decursul unei cariere desfăşurate pe o singură scenă. Nu voi menţiona rolurile pe care le-a interpretat, pentru că o va face singură, ceva mai jos, dar voi spune că este tipul omului dedicat, perfecţionist, dăruit, unul dintre din ce în ce mai puţinii „mohicani" rămaşi la nivel naţional. Convorbirea cu ea, începută pe terenul ei, a continuat electronic şi mi-a prilejuit bucuria de a descoperi un om simplu, deschis.

Raluca Tulbure: *Pentru început, mi-ar plăcea să descoperim cine este Adina Doba...*

Adina Doba: M-am născut ca om în „potcoava Mureşului" – oraşul Arad –, în ziua a 8-a a lui Florar, în anul 1969, din dragoste. Am avut o copilărie frumoasă, am citit mult, am cântat mult şi m-am jucat cu tot ce-am prins prin casă: linguri de tot felul, pietre, flori, crenguţe mari şi mici, căci nu aveam păpuşi şi nici nu mi-am dorit, că-mi făceam eu una-două, din ceva-uri găsite prin casă.

R.T.: *De mică ai visat să faci teatru? Cum ai ajuns la marionete?*

A.D.: Am făcut cunoştinţă cu teatrul în primii ani de şcoală, când mergeam cu clasa la cele două teatre din oraş. Îmi plăceau spectacolele, dar nu-mi doream „să fiu în ele". În clasa a X-a am descoperit „Teatrul Veşnic Tânăr", unde, în jurul actriţei Emilia Dima Jurca, se adunau tineri care încercau şi învăţau să facă teatru. Mulţi dintre ei au ajuns actori „adevăraţi", când le-a venit vremea. De la această Doamnă a scenei arădene am învăţat respectul pentru spectacol, pentru partenerul de scenă, pentru cuvânt. Acolo m-am îmbolnăvit de teatru. La Teatrul de Marionete, încă mergeam ca spectator, chiar dacă depăşisem de mult vârsta. Îmi plăcea să intru în lumea de poveste a fiecărui spectacol. M-am născut ca marionetist de ziua lui Mihai Eminescu – 15 ianuarie –, dar în alt an – 1991 –, când s-a eliberat un post, în urma pensionării unei actriţe, după un concurs şi un curs de iniţiere într-ale marionetei. Ei, atunci mi s-a completat copilăria: am prins eu la păpuşi! Da, dar erau cu fire... M-au vrăjit din prima clipă! Fiecare era altfel, avea viaţa ei deja. Eu nu trebuia decât să ascult ce are de spus, să mă supun cerinţelor ei şi să simt ce-şi doreşte să facă. Marioneta se mişcă singură, dacă ajungi să descoperi asta. Tu nu trebuie decât să o susţii. Ea trăieşte prin tine şi tu prin ea, căci şi interpretarea textului tot ea ţi-o dictează. Fiecare marionetă este un personaj, din clipa construirii sale. Actorul marionetist se află în slujba ei, trebuie să o înţeleagă, să o ajute să-şi scoată „la vedere" caracterul, sentimentele, viaţa.

R.T.: *Atunci când te apuci de un spectacol, care este etapa care îţi place cel mai mult?*

A.D.: Cel mai mult iubesc la un spectacol acea muncă de laborator, când cercetez, descopăr şi dau viaţă marionetei. Scormonesc în sufletul ei, ca să-i aflu caracterul, menirea, şi îi pun firele potrivite în locuri exacte, pentru a putea să facă gesturile întocmai cum doreşte. Apoi, arăt regizorului personajul văzut de mine, el mi se alătură şi cercetăm împreună, spre reuşita spectacolului.

R.T: *Ce crezi că-i trebuie unui păpuşar, în plus faţă de un actor de teatru dramatic?*

A.D.: Diferenţa dintre un actor de teatru dramatic şi un marionetist sau păpuşar este dată doar de capacitatea acestora din urmă de a transmite cu marioneta/ păpuşa ceea ce primul face cu corpul său. Să faci o bucată de lemn să transmită sentimente de orice fel – bucurie, tristeţe, visare, furie, nerăbdare, viclenie, iubire, ură – fără mimică sau alte accesorii este o mare provocare. La fel cum marioneta sau păpuşa se poate exprima în mai multe moduri decât omul, deoarece ea poate sparge barierele „normalului", ale realităţii şi chiar atracţia gravitaţională. Este fascinantă!

R.T.: *Dintre spectacolele în care ai jucat, pe care le ai la suflet? Cu ce regizori ai colaborat şi ţi-au marcat existenţa?*

A.D.: În cei 23 de ani de teatru, am jucat în multe spectacole, dar nu am lucrat cu mulţi regizori. Breasla noastră suferă, deoarece nu mulţi se încumetă să lucreze cu marioneta. I-aş aminti pe câţiva dintre cei „curajoşi". Mai întâi pe doamna Ildiko Kovacs – o mare regizoare de teatru de păpuşi şi marionete, care mi-a încredinţat-o pe Albă ca Zăpada, şi-i mulţumesc pentru asta deseori (sper că mă aude!), mai ales că de la ea am învăţat bucuria „jucăuşeniei" (cum îi plăcea să spună) pe care am dus-o cu mine în toţi anii care au urmat. Un alt mare

regizor cu care am lucrat este domnul Victor Ioan Frunză, care m-a provocat, prin Scufiţa Roşie, Muma Pădurii din *Făt-Frumos din Lacrimă*, Gerda din *Crăiasa zăpezii* şi Mica sirenă din spectacolul cu acelaşi titlu, la o cercetare în profunzime a fiinţei mele artistice, ajutându-mă să eliberez de acolo forţă, candoare, dramatism şi tenacitate nebănuite. Lucrând cu domnul Cristian Pepino, am descoperit şi înţeles *Commedia dell'arte* în Angela din *Regele cerb,* păpuşa de burete în *Prinţesele vrăjite* şi bucuria de a dărui publicului arădean, în fiecare an, de Crăciun, spectacolul *Spărgătorul de nuci*, pe muzica lui Ceaikovski. Cu Adela Moldovan, colega mea, am lucrat la Fram din *Fram, ursul polar, Do-re-mim show*, Şoricelul, Vulpea, Cioara şi Puiul de barză din *Sperietoarea de păsări*, unde mi-am perfecţionat mânuirea, emisia vocală, capacitatea de concentrare şi de trecere rapidă dintr-un personaj în altul (ceea ce nu e deloc uşor!). În Pinocchio am răspuns curajului nebunesc al lui Radu Dinulescu să îmbin marioneta cu filmul 3D. Totul a fost nou. De la spaţiul de joc – decor virtual, pereţi care se văd, dar nu există, apa în care înoţi, inexistentă dar vizibilă, nasul care creşte în sală, peste public –, totul a fost contrar firii şi firelor. A fost deosebit! Pot să spun că, lucrând cu aceşti oameni, m-am perfecţionat ca actor şi ca artist marionetist şi păpuşar. Fiecare întâlnire cu fiecare dintre ei a fost un curs de perfecţionare profesională. După un spectacol nou mă simt mai puternică, mai bogată, mai pregătită şi mai deschisă la ceva nou. Alte roluri dragi mie sunt: fetiţa din spectacolul-recital *O întâlnire de poveste*, realizat împreună cu colega şi prietena mea Lăcrimioara Szlanko, pe un text scris de noi, Lizuca din *Dumbrava minunată*, Cenuşăreasa, Hänsel, apoi Baba şi Prinţesa din *Tovarăşul de drum*... şi altele.

R.T.: *Care crezi că sunt atuurile pentru un spectacol de succes?*

A.D.: Ce înseamnă un spectacol de succes? Acesta trebuie, în primul rând, să se adreseze publicului. Să-l convingă prin expresivitatea marionetelor, prin muzica bine aleasă, prin caracterele bine definite ale personajelor, prin ambientul în care se desfăşoară acţiunea şi mai ales prin jocul bun al actorilor. Copilul, publicul mic, este mult mai pretenţios decât adultul. Pe el nu-l poţi păcăli. El, dacă nu te crede sau te prinde că „te faci că...", îşi scoate pacheţelul şi mănâncă, sau se joacă pe telefon, sau vorbeşte cu colegul din spatele lui. Nu-ţi trebuie critică mai dură...

R.T.: *E nevoie de talent, de şansă, de muncă, de sudoare sau de ce, în meseria asta?*

A.D.: Ce-ţi trebuie pentru meseria asta? Talent sau aptitudini, da, dar nu doar atât. Îţi mai trebuie multă voinţă, răbdare, putere de muncă, pentru că marioneta este un instrument, la care dacă vrei să performezi, trebuie să exersezi îndelung. Mult. Mereu.

R.T.: *Ce sfat le dai celor care de-abia păşesc în meseria asta?*

A.D.: Dacă ar fi să dau un sfat celor aflaţi la început de drum, le-aş spune să cerceteze în ei, ca să afle dacă iubesc marioneta sau păpuşa. Dacă nu, să o ia pe un alt drum. Niciodată nu e prea târziu. Marioneta este ca un partener de viaţă. Dacă nu o iubeşti, respecţi, asculţi, nu va trăi în mâna ta. Doar dacă o iubeşti cu adevărat, conştientizezi munca multă şi aşteptările pe care le are de la tine.

R.T.: *Ţi-ai dorit vreodată un text anume, un rol anume?*

A.D.: Nu am un rol sau un text anume, pe care să mi-l fi dorit şi să nu-l fi făcut. M-am bucurat de toate şi am încercat să le fac cât mai bine, mai adevărate, mai originale. Le aştept curioasă şi deschisă pe cele ce vor veni.

R.T.: *Ai călători mult, la festivaluri, în turnee... Ce amintire te urmăreşte şi o poţi împărtăşi?*

A.D.: Am jucat în multe festivaluri din ţară – Bucureşti, Oradea, Timişoara, Cluj, Constanţa, Galaţi, Sibiu – şi din străinătate: Ungaria (Pecs, Gyor), Franţa (Festivalul de la Avignon, Dijon, Montbelliard, Belfort), SUA (Washington DC şi New York, cu *Tovarăşul de drum* – spectacolul în premieră mondială, unde se întâlnesc, pentru prima oară în lume, marioneta cu proiecţia 3D, la ideea şi în regia lui Radu Dinulescu). Peste tot am avut bucuria să văd cum marioneta fascinează publicul, îl vrăjeşte din prima clipă. Am fost fericită să-i fiu alături!

R.T.: *A existat un moment, în viaţa ta, în care ai vrut să renunţi? Nu e uşor să supravieţuieşti ca artist păpuşar în România, de aceea te întreb!*

A.D.: Am avut şi clipe grele, în viaţa mea de om şi de artist, dar nu m-am gândit nicio clipă să renunţ. Familia mi-a fost mereu aproape – sprijin la nevoie şi izvor de inspiraţie de multe ori. Cred că rostul meu pe pământ este acela de a trezi personaje de poveste în bucăţi de lemn de tei.

R.T.: *Dacă ai deţine bagheta magică, primul lucru pe care l-ai face care ar fi?*

A.D.: Dacă aş avea o baghetă magică, aş face ca trupa de marionete a Teatrului „Ioan Slavici" din Arad să redevină Teatrul de Marionete Arad. A fost şi ar reveni, printre instituţiile de cultură, singurul teatru de marionete din ţară şi unul dintre cele cinci din Europa. Peste tot în lume se animă tot felul de obiecte, dar MARIONETE, în prea puţine locuri. Asta facem şi azi, noi, marionetiştii din Arad, chiar dacă nu mai avem identitate juridică. Dar îmi doresc ca pe cartea de vizită a personajelor noastre să fie scris numele lor!

A consemnat **Raluca TULBURE**

Eugenia CIOTLĂUŞ RUSU:

„Teatrul este forma mea de echilibru“

Prezenta discuţie este din start marcată de o puternică subiectivitate, care, însă, nu poate fi decât benefică, pentru că aşa se întâmplă de fiecare dată când stai de vorbă cu oameni pe care îi stimezi şi care, într-un fel sau altul, te pun pe o direcţie anume. În cazul de faţă, legătura de rudenie (foarte apropiată) dintre intervievator şi intervievat se adaugă unei relaţii de prietenie construită în timp şi urmăririi atente a unui parcurs artistic care a început în anii ’70 şi care continuă şi în prezent.

Debutul Eugeniei Ciotlăuş Rusu ca actor păpuşar al Teatrului „Ariel“ din Târgu Mureş a fost urmat firesc de o perioadă în care ea a fost regizor al Teatrului de Păpuşi din Baia Mare (până de curând, Elefănţelul curios **şi** Scufiţa Roşie **erau încă pe afiş). Copil fiind, după spectacole am intrat în spatele paravanului, am atins păpuşile, am stat la masa la care se făceau lecturile, am intrat în ateliere şi am văzut cum se construiau păpuşile. Am petrecut la Baia Mare vacanţe frumoase, în care drumul de la Teatru la garsoniera de la etajul opt era colorat de inconfundabilul gust al batoanelor cu fructe pe care le găseam doar acolo şi care, în timp, au rămas permanent legate de primele mele amintiri despre teatru.**

Interviul de faţă vine ca o continuare firească a acestor amintiri şi el îşi are sursa în memoria afectivă. Dar el conţine referiri la oameni, locuri şi întâmplări din teatrul de păpuşi/de animaţie, despre care e bine, e chiar necesar, să îţi aduci aminte.

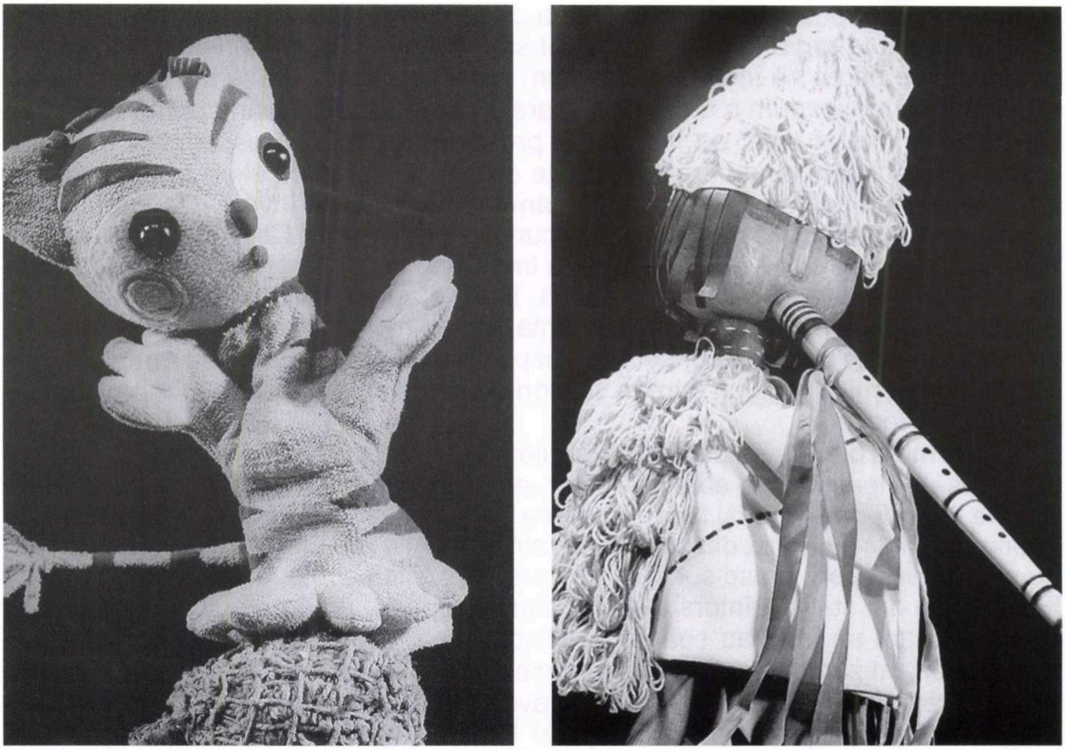
Eugenia Ciotlăuş Rusu: Eu ţin foarte mult la teatrul care produce emoţie. Aici ne referim la emoţia spectatorului, care nu există dacă nu e transmisă de actor, iar actorul „făcut“ nu poate să emoţioneze. Actorul trebuie să fie „citit“, categoric. Nu cred că e posibil altfel. Trebuie să iubească arta în general, să aibă lectură solidă şi constantă în spate, să vadă multe spectacole, să le compare şi apoi să discearnă după propria-i simţire. Emoţia intelectuală este diferită. Spectatorul trebuie să fie pregătit, să vadă diferenţa dintre textul scris şi ceea ce vor să propună cei care fac spectacolul – actori, regizori, scenografi. Un spectacol trebuie să fie rotund: nimic nu trebuie să iasă în faţă, doar emoţia e cea care trebuie să răzbată. Uite, eu, când mă emoţionez la un spectacol, începe să mă doară capul foarte tare. Acesta e semnalul fizic, în cazul meu. Un spectacol care mă emoţionează mă duce în zone la care nu m-aş fi aşteptat să mă ducă.

Mircea Sorin Rusu: *Atât perioada petrecută la Târgu Mureş, cât şi aceea de la Baia Mare, au fost bogate în spectacole şi marcate de întâlniri care, în timp, s-au dovedit a fi esenţiale. Ida Grumaz, Antal Pal, Haller Jozsef, Maria Mierluţ sunt doar câteva dintre numele care au jalonat cariera de actriţă şi mai apoi regizoare a Eugeniei Ciotlăuş Rusu.*

E.C.R.: În teatrul de animaţie pentru copii se lucrează mult cu textul şi imaginea, pentru că trebuie spusă o poveste. O scenografă pe care am apreciat-o în mod deosebit e Ida Grumaz, din perioada în care am lucrat la Baia Mare. Amândouă am învăţat împreună. Ea era deja un scenograf titrat, cu renume, iar mie – regizoare tânără la vremea aceea – mi se părea extraordinar cum ea putea să asculte, fără orgolii, ce îi propun. Eu aveam idei foarte clare. Am lucrat la un moment dat la un spectacol care se concentra pe mişcare, nu pe cuvinte. Era un Ion Creangă, alcătuit din gesturi şi sunete (foarte apreciat la momentul respectiv la un festival de teatru de animaţie de la Budapesta), cu păpuşi stilizate, puţin în zona desenului animat (deşi nu la asta mă gândeam, în momentul respectiv). Actorii au acceptat foarte greu propunerea mea, dar după vreo două săptămâni, văzând că nu renunţ, au mers cu mine. Eu veneam în regia de teatru de animaţie după o perioadă bună de actorie, păpuşărie. Ida a refăcut schiţele la spectacol de patru ori; era speriată, căci era o diferenţă de 25 de ani între noi. Îmi spunea: „Fac tot ce vrei, dar să rămână între noi.“ Nici nu am spus asta până acum. Acum, însă, cred că mi-ar da voie să o spun. În timpul lucrului, dacă eu spuneam că ceva nu îmi plăcea la o păpuşă, dar nu ştiam exact ce, ea mergea acasă şi apoi primeam un telefon, în care îmi spunea că am dreptate şi că are o nouă variantă.

Intermezzo 1. Exista la un moment dat un scenograf, Haller Jozsef, pe care îl apreciam foarte mult şi care mi se părea că are un rafinament cu totul deosebit în imaginarea păpuşilor. (Ca şi Ida, de altfel.) La un moment dat, făcuse păpuşi sculptate în lemn, foarte greu de mânuit, iar eu mă tot gândeam cum să transpun în spaţiu mersul fetei bune, pe care o interpretam eu în spectacolul respectiv – *Fata babei şi fata moşului*, după Ion Creangă. Şi, mergând pe stradă, foarte abătută, văd la un moment dat pe un perete o umbră care se mişca sacadat – pentru câteva secunde am avut impresia că era chiar păpuşa. M-am oprit, s-a oprit şi imaginea. Era, de fapt, propria mea imagine, proiectată pe zid. M-am întors imediat în teatru şi am încercat mişcarea cu păpuşa, iar ea a prins viaţă, a devenit rapidă şi s-a umplut de o energie cu totul şi cu totul aparte.

Îmi mai amintesc şi de o expoziţie a pictorilor băimăreni, în care avea şi Ida Grumaz un tablou: imaginea Pământului după un cataclism, dar cu Icar deasupra, care cădea pe acel Pământ. Mie mi s-a părut că văd două tablouri diferite într-unul singur. Eram pur şi simplu obsedată de tablou (i-am spus şi ei lucrul acesta), dar



Păpuși însuflețite de Eugenia Ciotlăuș Rusu: *Tigrișorul Petre* și *Pui de om*

apoi, acasă, în singurătate, l-am simţit altfel. I-am zis că vreau să îl cumpăr, dar ea mi l-a oferit, cu mult drag. E şi acum la mine în casă, pe perete.

Mi-au rămas în memorie spectacolele făcute cu mare credinţă de către cei care le construiau, cu o ştiinţă a tehnicii, o punere de acord a imaginii păpuşii cu textul, prin lucrarea filigranată a textului, prin eliminarea „burţilor" care dau „cântarea cuvintelor". Iar aici trebuie să o amintesc pe Maria Mierluţ, care lucra foarte frumos şi avea o logică a textului care mie, deşi eram croită altfel, mi-a prins bine. De multe ori nu eram de acord, dar mă lăsam purtată de logica textului, după care o îmbrăcam într-o formă trăită. Ea ţinea la aspectul acesta, iar eu mi-am dat seama, după ani de zile, că nu era rău deloc. Şi atunci, mi-am propus următoarele: dacă sunt o bună actriţă, trebuie să ştiu lucra şi cum îmi spune ea, şi cum îmi spunea Antal Pál (erau diferiţi, ca modalitate de lucru), şi cum îmi vor spune, poate, şi alţii. Trebuie să ai maleabilitate; cramponarea apare când eşti limitat, infatuat, când nu mai poţi ieşi din ale tale. În teatrul de animaţie nu are ce căuta infatuarea: e nevoie de o sinceritate deplină. E greu de făcut. Eu una, stăteam foarte mult în teatru, după repetiţie: priveam foarte mult păpuşa. Îmi plăcea să propun variante pentru o mişcare, să descopăr... Poate de asta, în final, am virat-o înspre regie: pentru că mi se părea mie că acolo pot face mai mult. Şi am şi învăţat. La Târgu Mureş, rolurile făcute de mine se situau la întâlnirea dintre logica textului propusă de Maria Mierluţ şi tehnica şi trăirea mea.

Esenţială a fost şi colaborarea cu Antal Pál: deşi eram de foarte puţin timp în teatru, el m-a distribuit în rolul fetei din *Baladă pentru şapte cerbi*. I-a plăcut, cred, cum mă prezentasem la selecţia de intrare în teatru. Am intrat în teatrul de păpuşi cu un sentiment puternic, cu certitudinea că acolo era locul meu. Textul a fost ulterior înregistrat la radio, iar eu l-am rugat să mă lase să mai imprim o dată, pentru că mie mi se părea că încă nu atinsesem starea potrivită. Ca să îmi facă pe plac, m-a lăsat să mai imprim o dată, după care a spus: „Bine, rămâne prima variantă!“ De aici am învăţat mult: ce înseamnă prospeţimea vocii, prospeţimea trăirii, ce înseamnă să fii adevărat, fără prea multe calcule. Eu cred că el pe asta a şi mizat. Iar eu eram atunci în faza în care învăţam tot ce se putea învăţa. Da, probabil că acea prospeţime i-a plăcut lui... După cum i-a plăcut şi lui Csiki Boldizsár felul în care recitam, aşa că m-a luat să lucrăm împreună la concertele educative, care la Târgu Mureş există şi astăzi. Pe atunci, însă, erau organizate de către el. Csiki Boldizsár explica muzica, orchestra cânta, iar eu recitam textele, alese în aşa fel încât să coincidă cu tema concertului respectiv. Ulterior, după ce eu am plecat din Târgu Mureş, mi-a spus că primea scrisori de la melomani, care îl întrebau unde e actriţa care recita...

Intermezzo 2. Orice personaj trebuie să aibă o personalitate (că e tigrişor, că e prinţesă). Tigrişorul pe care îl făceam eu la un moment dat trebuia să aibă un anume „ceva“, prin care îşi făcea trecerea de la copilărie la maturitate. Iar asta s-a întâmplat printr-un sunet descoperit de mine în staţia de autobuz. Mergeam la teatru şi am descoperit brusc sunetul, pe care l-am făcut acolo, în staţie, inconştient. Fiecare om din staţie a întors capul şi atunci, repede, am întors şi eu capul, ca şi cum încercam să îmi dau seama, la rândul meu, de unde venise sunetul acela ciudat. Dar am zâmbit discret, în sinea mea.

În acele vremuri jucam foarte mult, aveam foarte multe deplasări, în care erau programate şi câte patru spectacole pe zi. Mie mi se părea că al patrulea spectacol era cel mai bun: atunci mă simţeam surescitată, cu sufletul pe tavă. Când ajungeam acasă, picam de oboseală. Dar exista emoţie în ceea ce făceam, emoţia rolului pe care îl jucam. La un moment dat, îmi amintesc cum Kovács Ildikó mă tot chema la Cluj; dar nu m-am dus, pentru că îmi plăcea oraşul Târgu Mureş şi îmi plăceau colegii de aici. Poate că ar fi fost mai bine? Cine ştie...

M.S.R.: *Raportul cu păpuşa, felul în care i te adresezi şi modul în care ea îţi răspunde sunt esenţiale. Fiecare personaj creat primeşte şi păstrează ceva din tine, iar dacă păpuşa este singura care se vede (tu, actorul păpuşar, fiind după paravan), atunci ea primeşte viaţă din corpul şi vocea aceluia care o mânuieşte. Şi astfel se nasc nişte personaje care străbat timpul.*

E.C.R.: E foarte greu să transmiţi viaţă păpuşii din propriul corp... Ea se transmite prin inflexiunea mâinii, prin poziţie şi prin ceea ce îmi plăcea mie foarte mult (mai ales când am lucrat la *Pui de om*) – prin pauze. Ele sunt foarte importante. Păpuşa nu înseamnă bâţâială continuă. Mie, de exemplu, îmi plăceau păpuşile *bibabo* mai mult decât păpuşile *wayang*, deşi acelea sunt cele impunătoare; dar *bibabo* îţi trece direct prin mână şi prin suflet, şi deasupra iese ceva – un pic din sufletul tău –, fără îţi dai seama. Nu aveam nicio pereche de pantofi întreagă la vârf, pentru că nu vedeam stativele şi întruna mă loveam de ele. Mulţi colegi îmi spuneau: măi, păpuşa asta seamănă cu tine! Unii colegi de la Secţia maghiară, când aveam premieră, stăteau în uşa scenei (ca să nu fiu emoţionată) şi se uitau la noi cum jucăm. Acesta era cel mai frumos compliment: faptul că cineva se uită din uşa scenei la tine, ca să nu te deranjeze. Sau faptul că cineva îţi spune că semeni cu păpuşa... Astea sunt lucruri adevărate. Emoţie, tehnică, şcoală, lectură – din acestea se face orice om de artă, orice om de teatru. Şi mai e ceva, care pentru mine contează enorm: copilul meu, care acum are 26 de ani şi propriul său drum în viaţă, a văzut când era mic spectacolul *Pui de om*, în deplasare, la Bistriţa. Eu nu mai eram în teatru, dar pe bandă era vocea mea (deşi eu nu prefer spectacolele imprimate). Nu m-a recunoscut, dar i-a plăcut foarte tare personajul. Eu am jucat multe roluri de băieţei (Gigel Degeţel, Pisu Mic, Tigrişorul Petre, Iedul cel mic din *Capra cu trei iezi*...).

Intermezzo 3. Pentru rolul din *Pui de om* – unul dintre cele mai bune roluri ale mele – mă imprimam noaptea pe casetofon, pentru că observasem că am vocalele prea lungi, ardeleneşti. Mă ascultam, le scurtam, şi o luam de la capăt – toată noaptea. Iar dimineaţa, după o noapte nedormită, vocalele erau bune.

Nu înţeleg de ce fuge toată lumea de teatrul de păpuşi. Am văzut, de exemplu, la Teatrul Naţional din Târgu Mureş, spectacolul *Povestea irlandeză*, făcut de Oana Leahu, în care actorii au fost puşi în situaţia de a mânui păpuşi; şi au făcut-o atât de bine! Am văzut cum păpuşa poate ridica un spectacol. Nu înţeleg de unde vin complexele. Tot timpul, păpuşarul vrea să treacă în faţă, unde el poate fi stângaci. În teatru e nevoie de accente; în teatrul de păpuşi e acea tehnică ce trebuie învăţată, lucrată, dusă mai departe. De ani de zile, însă, am impresia că standardele au mai scăzut vizavi de cum se raportează actorul mânuitor la păpuşă.

M.S.R.: *Prezentul oferă altceva. Ca o prelungire a vieţii petrecute în teatru, noua viaţă începută la sfârşitul anilor '80 în Bistriţa aduce o schimbare: intrarea în învăţământ, într-un sistem diferit, funcţionarea pe alte coordonate – ceea ce, însă, înseamnă nu doar o reorientare profesională, ci şi păstrarea şi menţinerea legăturilor cu ceea ce a fost înainte.*

E.C.R.: Acum sunt la Şcoala de Arte din Bistriţa, unde îndrum grupe de actorie, fără a avea vreun moment sentimentul că trădez ceea ce făceam înainte. Trupa de teatru condusă de mine timp de 20 de ani – la un alt liceu, însă, nu la Şcoala de Arte – se numeşte „Exerciţii de teatru". Ceea ce facem noi acolo îi ajută pe copii foarte mult: la dicţie, la comunicarea în limba română şi în limba franceză (eu, de fapt, am terminat secţia română-franceză, la Cluj, la Filologie). Primul meu elev a fost Ioan Coman (tu ştii, că erai pe-acolo când repetam textele): el este acum la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti. Am remarcat la el mişcarea deosebită a corpului şi înclinaţia spre pantomimă. Mai recent, îmi amintesc de Mihai Amariei, care a terminat la Târgu Mureş şi are o trupă particulară de teatru; mai sunt Adreea Ajtai (care chiar acum e studentă la actorie, tot la Târgu Mureş), Diana Leonte şi mulţi alţii. Trecerea a fost frumoasă, făcută treptat.

Noi lucrăm pentru dezvoltarea vârstei foarte fragede a copiilor, încercând să-i facem să iubească teatrul, să îl înţeleagă, să-i simtă emoţia. Iar asta e de importanţă vitală acum, mai ales că sunt înconjuraţi de aparate şi au atâtea surse de informare... Aşadar, trebuie să avem mare atenţie cum îi pornim în viaţă. Păpuşa poate să învingă jocul de calculator, să îi facă pe copii să se aplece spre lectură şi spectacol. Artiştii trebuie ţinuţi foarte aproape. Teatrul îţi dă posibilitatea să te răstorni în altă lume. Sunt foarte bogaţi cei care, într-un fel sau altul, se apropie de teatru – fie că îl citesc, fie că îl joacă, fie că merg în sala de spectacol. Ce bine e să trăieşti într-o singură viaţă atâtea vieţi! Chiar dacă sună banal, sunt nişte momente în care arta e atât de frumos simţită, încât primeşte o înnobilare dumnezeiască.

Intermezzo 4. La un moment dat, la liceul unde predau, am intrat la clasă, pentru a face un test de lectură din Caragiale (fiindcă le vorbisem elevilor despre importanţa textului în spectacol). Deschid uşa, iar una dintre eleve începe, cu voce tare, fără nicio introducere: *O scrisoare pierdută*, actul I, scena 1. Şi o oră întreagă, copiii mi-au citit textul, pe roluri. Am înlemnit: am stat în picioare toată ora, în uşă, cu catalogul în mână, fără să mă mişc. Unii citeau, ceilalţi ascultau. La final, le-am mulţumit frumos şi am ieşit. Am fost atât de bucuroasă!

M.S.R.: *În continuare, ne amintim de alţi oameni care au contat cu adevărat în evoluţia profesională a Eugeniei Ciotlăuş Rusu…*

E.C.R.: Pe mine m-a ajutat foarte mult Eugenia Stoica (Zaimu), care îmi dădea liste întregi cu spectacolele pe care trebuia să le văd, cât stăteam prin Bucureşti. A fost şi asta o şcoală, paralelă cu cea pe care o făceam efectiv în Bucureşti – un curs postuniversitar de regie, în cadrul UNATC, cu Aneste Petrescu, Mihai Dimiu, Cătălina Buzoianu, Ioana Mărginean, de care îmi amintesc cu mare plăcere şi respect.

Dintre colegi, fie ei de la Baia Mare, fie de la Târgu Mureş, i-am apreciat pe Rodica Albanezu, Doina Glăvuţ, Alexandru Mociran, care au fost foarte aproape de mine. Îmi mai amintesc cu drag de Ghimen Dromihete, Simion Petru, Mioara Topor, Mariana Iordache, Alexandrina Moldovan Bucur, sau de Moca Rudi, care avea o dexteritate a mâinii ieşită din comun! Trebuie să îi mulţumesc, pentru că el mi-a dat pofta de a lucra înainte de repetiţii, căci voiam să mă ridic la nivel lui. Când punea păpuşa în mână aveai impresia că aşa se născuse, cu ea acolo! El mă motiva să fac eforturile pe care le făceam.

M.S.R.: *…şi ajungem, inevitabil, la preferaţi – fie ei actori, autori dramatici sau muzicieni. Oameni ale căror lucrări le citeşti, le asculţi, le vezi şi simţi că rezonează ceva în tine.*

E.C.R.: Îmi plac Eugen Ionescu, Vişniec şi Caragiale: ei sunt preferaţii mei. Îmi place Adrian Naidin, pentru că simte curat muzica şi o dă din el, cu mare uşurinţă. Şi mi-a plăcut întotdeauna Rodica Tapalagă!

Citesc texte de teatru; încerc să fiu la curent cu ceea ce se scrie, pentru că altfel nu poţi privi un spectacol, nu poţi observa, comenta… Tocmai am văzut *În trafic* de Alina Nelega: ea are un nemaipomenit curaj al spunerii, o mare energie. Iar Elena Purea a fost extraordinară în toate ipostazele, apropiindu-se de un text care nu merge pe cărări bătute, nu e uşor de dus, de înghiţit. Ca să te duci la un asemenea spectacol, trebuie să ai maturitate în gândire, în vorbă, cuvintele să îţi sune altfel şi să rezoneze în tine. Îmi place arta cuvântului, îmi plac textele care se respectă.

Îmi place foarte mult George Banu: îmi place felul lui delicat de a se ocupa de lucrurile bune, nedând importanţă celor fără valoare. În felul acesta, ele devin mai simple. De ce să te apleci asupra lucrurilor urâte? Uneori, ele trebuie uitate; şi, de aceea, şi eu mă mai fac că uit…

Final. Am asistat acum câteva zile la o întâlnire cu Matei Vişniec, unde el conducea un joc structurat pe cuvinte: se lua un cuvânt şi i se testau posibilităţile. Iar eu mi-am imaginat cuvântul **Teatru**, care înseamnă să te afunzi în alte lumi şi să le trăieşti frumos, cu adevăr şi emoţie. Pentru mine, teatrul e forma mea de echilibru. Putem alege, aşadar, din caleidoscopul cuvintelor, cuvântul **Teatru**.

M.S.R.: *Şi, ca să încheiem: e ceva anume care îţi trebuie neapărat, de care ai mare nevoie, pentru a putea face teatru, fie el pentru copii sau pentru adulţi?*

E.C.R.: Trebuie să iubeşti cuvântul şi să poţi să îl traduci în imagine. Şi mai trebuie să laşi tot timpul portiţa deschisă noului.

A consemnat Mircea Sorin RUSU

În Leda de Miroslav Krleža
Foto: Biró István

Ervin SZŰCS:

„Sunt un om care se coace greu. Am nevoie de timp pentru tot."

Ervin Szűcs este actor al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca din anul 2005. A absolvit Universitatea de Artă Teatrală „Szentgyörgyi István" din Târgu Mureş, iar în perioada 2002–2005 a făcut parte din trupa Teatrului de Nord din Satu Mare, Compania „György Harag".

Mirela Sandu: *Ai terminat Facultatea la Târgu Mureş. Cum a fost acea perioadă pentru tine?*

Ervin Szűcs: Înainte de a da la Facultate, interpretasem deja câteva roluri mici la Teatrul din Satu Mare. Directorul Teatrului mi-a spus că ar fi bine să fac şi Facultatea de Teatru, şi mi-a recomandat Universitatea de la Târgu Mureş. Faţă de Cluj, unde nu existau săli de cursuri, acolo aveam toate condiţiile. Aşa am putut lucra zi şi noapte.

M.S.: *Cu ce lucru important crezi că ai plecat din Facultate?*

E.S.: Eu sunt singur la părinţi, iar la Facultate m-am trezit dintr-odată într-o grupă de doisprezece oameni. A trebuit să mă integrez şi să învăţ să funcţionez împreună cu ei. Nu sunt un om foarte sociabil şi mi-e greu să funcţionez în echipă, dar alături de ei am învăţat să fiu parte din grup. Eram o grupă foarte bună, locuiam împreună, lucram împreună, tot timpul ne aveam alături.

M.S.: *Apoi te-ai întors la Satu Mare...*

E.S.: Am stat acolo trei ani. Nu ştiu de ce m-am întors acasă. Poate şi pentru că îmi era mai comod... În cei patru ani petrecuţi la Târgu Mureş mi-a fost foarte greu. Spre finalul Facultăţii, m-am îndrăgostit de o fată şi am mers după ea. Nu aş fi vrut să rămân la Târgu Mureş. Am avut mai multe variante, dintre care am ales Teatrul de la Satu Mare. Acolo am lucrat mult, pentru că trupa este mică. Nu prea mă simţeam în largul meu, fiindcă stilul de joc era mai gros. Făceam tot felul de operete şi spectacole pentru publicul larg.

M.S.: *Ce crezi că trebuie să aibă un om care se urcă în fiecare seară pe scenă?*

E.S.: Trebuie să fie puţin exhibiţionist. Pentru mine este foarte plăcută perioada repetiţiilor, atunci când îmi construiesc personajul şi îl văd cum începe să prindă viaţă.

M.S.: *Cum lucrezi la un personaj?*

E.S.: Face parte din mine. Îl caut. Din momentul în care am primit textul, încerc să caut personajul în mine. Caut să-i găsesc părţile cu care rezonez, lucrurile pe care am putea să le avem în comun. Dar nu de fiecare dată ştiu ce anume caut; la început e doar o senzaţie, un fel de intuiţie. Încerc mai multe variante, diferite gesturi, iar la un moment dat lucrurile încep să se lege.

M.S.: *Eşti, în acest sens, un actor dificil? Cauţi mult?*

E.S.: Lucrez destul de greu. Sunt neîndurător cu mine şi mă chinuiesc foarte mult. Nu sunt genul de actor foarte liber, care intră în scenă şi, chiar dacă nu ştie ce are de făcut, rezolvă cumva situaţia. Eu nu pot aşa. Ca să pot să încep lucrul la personaj, am nevoie să ştiu foarte multe despre rol, spectacol şi text.

M.S.: *Cum procedezi atunci când regizorul nu te poate ajuta în acest sens?*

E.S.: Încerc să construiesc din lucruri mici, lucruri care există deja în mine. Nu cred că sunt genul de actor care foloseşte gesturi mari. Încerc să fiu mai interiorizat şi să fac economie de gesturi. Atunci când mă întâlnesc cu un rol cum este cel din *Leda* de Miroslav Krleža, care este agresiv, cu gesturi largi şi foarte vocal, îmi este destul de greu să îl construiesc. Asta se întâmplă, evident, în timpul repetiţiilor. Sunt foarte închis şi mi-e greu să mă deschid.

M.S.: *Au fost şi regizori cu care ţi-a fost mai uşor să lucrezi?*

E.S.: Da, am lucrat foarte uşor cu Matthias Langhoff, atunci când a pus în scenă *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare. El nu cere niciodată lucruri puternice pe scenă, nu construieşte caractere ţipătoare. Le cere actorilor să îşi gândească personajele pornind de la personalitatea lor şi construieşte situaţiile scenice în funcţie de propunerile cu care aceştia vin. Îţi cere să fi tu pe scenă, şi nu o construcţie care nu are legătură cu personalitatea ta.

M.S.: *Deşi nu este un regizor cu care se lucrează uşor, multora dintre actori le place să repete cu Matthias Langhoff. Ce crezi că are special?*

E.S.: Construieşte foarte bine situaţiile în funcţie de actori. Iar dacă situaţia este foarte clară pentru actor, spectacolul prinde viaţă mult mai uşor. Pentru el, actorul este foarte important; povesteşte foarte multe lucruri, tocmai pentru a-l face să înţeleagă situaţia.

M.S.: *Cu ce alţi regizori ai mai lucrat?*

E.S.: Andrei Şerban este total diferit. Atunci când am repetat *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen mi-a fost foarte greu, pentru că era pentru prima oară

Foto: Biró István

Cu Imola KÉZDI (sus) şi cu András HATHÁZI în *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen

Foto: Biró István

când lucram cu el. Se formase deja o echipă, iar eu eram singurul nou şi nu ştiam cum repetă. Îi pune pe actori în situaţii extreme, iar scena se construieşte în funcţie de momentul care se naşte aici şi acum. Nu ai şanse de scăpare: trebuie să te ridici la nivelul provocării pe care el ţi-o face. Îi ajută foarte mult pe actori, pentru că ştie foarte clar care trebuie să fie rezultatul. Ştie exact pe ce butoane să apese, pentru fiecare dintre noi. Îţi dă senzaţia că este tot timpul alături de tine şi te ţine de mână. Mi-a fost foarte greu, pentru că am făcut spectacolul în trei săptămâni, iar eu abia în ultimele zile am reuşit să găsesc drumul pe care trebuie să o apuc. Am fost foarte stresat, pentru că lucrează cu mulţi oameni în jur, iar eu am nevoie de intimitatea pe care ţi-o dau repetiţiile. La prima repetiţie cu public erau prezenţi patruzeci de oameni. Am fost paralizat de frică. Dar, privind în urmă, mi-a prins foarte bine să lucrez cu el. M-a forţat să ies din matcă.

Cu Andrei Şerban am lucrat după Robert Woodruff, care este din altă zonă stilistică. Rolul pe care îl interpretez în *Aniversarea* de Thomas Vinterberg, Mogens Rukov şi Bo Hr. Hansen este mai interiorizat. Jocul este mai fin, cu multe nuanţe. Woodruff cere, în primul rând, sinceritate pe scenă. Asta, şi pentru că rolul este altfel, iar situaţiile scenice sunt diferite. Îmi amintesc că la un moment dat stăteam lângă un perete şi el a venit lângă mine şi mi-a spus cine este Christoph: un terorist blindat cu muniţie, care aşteaptă momentul propice pentru a declanşa bomba. De fapt, aceasta este indicaţia de bază.

M.S.: *Mi-ai povestit de trei regizori foarte importanţi, fiecare în felul lui. Cu ce rămâi după fiecare repetiţie sau spectacol de genul acesta?*

E.S.: Deja înţeleg care este mecanismul, cum lucrează fiecare şi cred că a doua oară iau lucrurile mai uşor. Pe Robert Raponja îl ştiu deja, şi lucrul cu el a fost mult mai relaxat. Sunt un om destul sceptic şi am nevoie să lucrez mai mult cu un regizor, pentru a mă putea simţi în largul meu.

M.S.: *Cum a fost să lucrezi pentru a doua oară cu Robert Woodruff?*

E.S.: Robert Woodruff este un regizor cu totul special. M-am bucurat că am avut ocazia să lucrez pentru a doua oară cu el. Deşi propunerea lui a fost mult mai dificilă, cunoscându-l acum mai bine am avut curajul să merg alături de el. În plus, de data aceasta am lucrat şi cu András Visky. Repetiţiile la *Caravaggio Terminal* au fost foarte grele şi intense. Personajul este foarte profund şi interiorizat, iar textul este unul destul de filosofic şi mistic. A fost o şansă extraordinară pentru mine să cunosc şi să încerc să pătrund în lumea lui Caravaggio, a lui Visky şi a lui Woodruff.

M.S.: *Ai un regizor cu care îţi doreşti să lucrezi?*

E.S.: Îmi place foarte mult teatrul german. La Festivalul „Interferenţe“ din 2012 am văzut spectacolul *Wozzeck,* după Georg Büchner, care mi-a plăcut foarte tare. Era pus în scenă de un regizor tânăr, Dávid Márton. Îmi place foarte mult Thomas Ostermeier, pentru precizia cu care sunt construite spectacolele sale. Actorii germani au o tehnică foarte bună şi mă fascinează faptul că acest lucru nu se vede. Nu îmi place să văd tehnica unui actor. Actorii germani au această tehnică, atât nativ, cât şi din şcoală.

M.S.: *Actorii maghiari au mai multă tehnică decât actorii români?*

E.S.: Nu cred că au mai multă tehnică. Sunt doar foarte diferiţi. Actorii maghiari nu au atât de multă pasiune, energie şi poftă de joc. Sunt mai distanţaţi şi mai interiorizaţi. La fel este şi publicul.

M.S.: *Simţi că la Teatrul Maghiar de Stat Cluj ţi-ai găsit locul?*

E.S.: După spectacolul *Aniversarea* am început să mă simt acasă şi să îmi găsesc locul în trupă. Când m-am dus la Satu Mare, am crezut că, fiind de-al locului, voi fi cel mai important; dar lucrurile nu merg aşa. Am jucat mult, dar eram foarte tânăr şi aveam colegi mult mai cunoscuţi. Asta a fost o lovitură pentru mine. Încă din timpul Facultăţii îmi doream să fiu actor la Cluj, dar nu am avut curajul să îl sun pe Gábor Tompa sau pe altcineva din Teatru. Am venit după trei ani de Satu Mare, şi m-am gândit că aici pot să accept să joc mai puţin şi să fac roluri mici. Ştiam că este un loc unde pot să învăţ multe. Primul spectacol în care am jucat a fost *Nevestele vesele din Windsor* de William Shakespeare, care a avut doar patru reprezentaţii. Am suferit că spectacolul nu a ieşit aşa cum trebuia şi că s-a jucat atât de puţin. Deşi eram foarte tânăr – aveam douăzeci şi şase de ani –, am primit un rol important: Falstaff. După aceea, încet-încet, lucrurile au început să se lege.

Emőke, în schimb, a început să joace mai devreme. Ea este soţia mea, dar îmi este şi colegă. La ea totul a mers mult mai repede; cariera a început să îi funcţioneze, iar eu stăteam acasă cu copilul. Asta m-a măcinat, la început. Sunt un om care se coace greu. Am nevoie de timp pentru tot.

M.S.: *Crezi că felul în care eşti, ca prezenţă şi ca stil de joc, se pretează unui anumit fel de teatru?*

E.S.: Nu cred că sunt diferit, doar că îmi place să joc simplu şi să îmi construiesc personajul fără artificii sau alte lucruri în plus. Aşa îmi doresc să joc, dar nu se poate întotdeauna. Mi se pare mai interesant să întruchipez pe scenă oameni, şi nu caricaturi sau lucruri forţate. Sunt foarte atent la oameni, atât pe stradă, cât şi la Teatru sau în alte spaţii.

M.S.: *Cum te simţi după ce ai avut primul spectacol cu public?*

E.S.: După premiera unui spectacol, mă simt foarte gol. Mă interesează şi mă atrage în primul rând procesul care se întâmplă în timpul repetiţiilor. După primul spectacol, nu mă simt foarte bine. Nici chiar dacă acesta iese bine; iar când nu e strălucit, e cu atât mai rău. La premieră începe să îmi lipsească munca de fiecare zi cu personajul şi cu situaţiile scenice. După câteva zile, depăşesc etapa şi îmi revin.

M.S.: *Asta înseamnă că nu eşti genul de actor exhibiţionist?*

E.S.: Sunt, dar puţin altfel.

M.S.: *Simţi publicul din sală?*

E.S.: Simt, atunci când spectatorii sunt deschişi, când îşi doresc să intre în poveste. Asta îmi dă poftă de joc şi de a le dărui cât mai mult. Dacă nu râd, nu înseamnă că nu sunt interesaţi de ceea ce se întâmplă. Dar actorii joacă diferit în serile în care se aud râsete sau când publicul reacţionează. E ca un cerc al energiei: actorii primesc şi redirecţionează energia către public. Totul e diferit, atunci când spectatorii sunt foarte aproape şi simţi toţi ochii aţintiţi asupra ta. La *Hedda* şi la *Aniversarea*, de exemplu, spectatorii sunt foarte aproape.

M.S.: *Ai avut situaţii în care ai văzut reacţiile publicului şi ţi-ai pierdut concentrarea?*

E.S.: La un spectacol *Aniversarea*, lângă mine stătea un bărbat cam de treizeci şi cinci de ani. Tot timpul reprezentaţiei s-a jucat cu telefonul şi mi-a fost foarte greu să îmi păstrez concentrarea. Acolo, spectatorii sunt şi ei partenerii noştri, iar dacă văd astfel de lucruri mi-e greu să joc. Şi totuşi, trebuie să facem faţă acestor situaţii...

M.S.: *Ce alte lucruri îţi place să faci, în afară de teatru?*

E.S.: În vacanţe, îmi place să plec împreună cu Emőke în străinătate. Avem un cort mare, cu care mergem; dar nu stăm pe loc. Vizităm cât mai mult, străbatem la picior fiecare oraş în care ajungem. Nu sunt genul de turist care se mulţumeşte să stea la malul mării. Pregătesc chiar înainte de plecare anumite trasee şi scriu locurile pe care le avem de vizitat. Îmi place să am cât mai multe informaţii despre oraşele în care mergem, să ştiu care sunt lucrurile cele mai interesante de acolo. În final, ajung să ştiu atât de multe, încât atunci când sunt la faţa locului nu mi se mai pare atât de minunat cum părea la început. Totuşi, momentele spontane sunt întotdeauna cele mai frumoase.

M.S.: *Ce crezi că are special Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, faţă de teatrele pe care le ştii sau în care ai mai fost?*

E.S.: Teatrul nostru are curajul de a face spectacole cu stiluri diferite, invitând regizori din diverse zone stilistice. Are curajul de a încerca, de a face experimente. Nu întotdeauna ne propunem să avem un succes răsunător, să facem publicul să râdă sau să scoatem producţii pentru publicul larg. Lucrurile se fac cu grijă, ca într-un laborator. Avem construite foarte multe relaţii cu diverşi regizori şi directori de festivaluri, din toată lumea.

M.S.: *Cum reuşesc actorii de la Teatrul Maghiar să fie la fel de buni în rolurile mari, dar şi în cele de figuraţie?*

E.S.: Cred că aşa funcţionează toate teatrele mari. Şi la Teatrul „Katona Jozsef", un actor poate juca cinci roluri mici şi unul mare. Important este să existe un echilibru. O echipă adevărată se bazează pe respect. La Teatrul Maghiar funcţionăm ca o echipă, cu bune şi cu rele, ca orice familie. Asta nu înseamnă că ne iubim foarte tare, că tot timpul stăm împreună sau că ne vizităm unii pe ceilalţi. Chiar dacă uneori mai apar conflicte, în momentul în care urcăm pe scenă nu mai este vorba de persoana noastră, ci de a ne face meseria la cel mai înalt nivel. Important este ca lucrurile să iasă bine.

M.S.: *Ce ţi-ai dori, profesional vorbind, pentru următoarea perioadă?*

E.S.: Mi-aş dori multe, multe roluri! Glumesc. Nu cred că un actor poate să facă într-un an patru roluri mari. Nu se poate. Dar dacă primesc într-o stagiune două-trei (nu neapărat roluri principale), atunci sunt mulţumit. Pentru mine este foarte important să lucrez. Asta nu înseamnă că nu îmi doresc să fac mai mult. Sunt bucuros atunci când repet cu regizori care au ceva de spus.

M.S.: *Privind în urmă, te simţi împăcat cu drumul pe care l-ai parcurs până acum?*

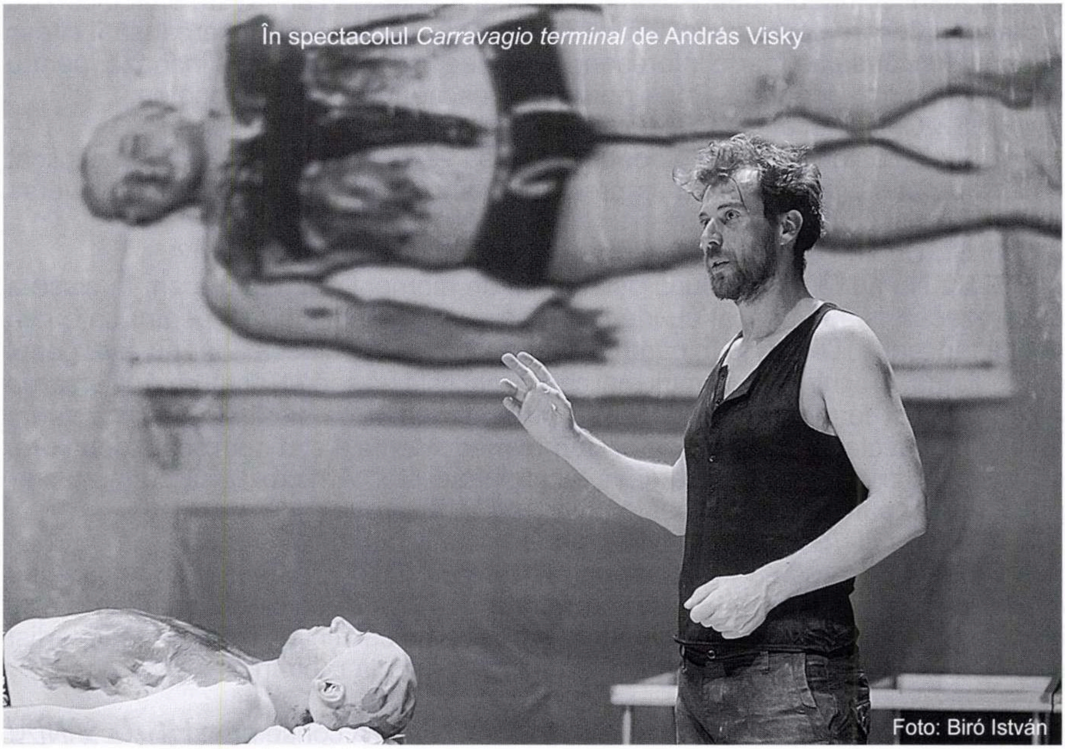
E.S.: Cred că sunt mult mai deschis faţă de cum eram la terminarea Facultăţii. Când suntem foarte tineri, avem senzaţia că suntem centrul universului. Dar, încet-încet, viaţa ne face să revenim cu picioarele pe pământ. Important este să îţi dai seama că nu eşti doar tu pe scenă şi că, pentru a ajunge acolo, sus, ai un drum lung de parcurs.

M.S.: *Ce te face să-ţi doreşti să continui să faci meseria asta?*

E.S.: Sunt iremediabil îndrăgostit de teatru. Nu mă imaginez făcând altceva. La un moment dat, chiar mă întrebam ce aş putea să fac dacă, dintr-un motiv anume, nu voi mai putea să joc. Ce meserie aş putea să aleg? Am ajuns la

Cu András BUZÁSI în *Aniversarea* de Thomas Vinterberg, Morgens Rukov şi Bo Hr. Hansen

Foto: Biró István



În spectacolul *Carravagio terminal* de András Visky

Foto: Biró István

concluzia că mi-ar plăcea să îmi fac o agenţie de turism. Sau aş putea să merg în Canada, ca să mă fac tăietor de lemne...

M.S.: *Ce te bucură în meseria ta?*

E.S.: După fiecare rol, ajung să mă cunosc mult mai bine; şi asta este foarte important. Cred că teatrul te ajută să te dezvolţi. Întâlnirile cu regizori precum Silviu Purcărete şi Andrei Şerban mă ajută să cunosc, să înţeleg şi lumea lor. Asta îmi ţine vie curiozitatea şi mă ţine în priză.

M.S.: *Cum te relaxezi?*

E.S.: Îmi place să alerg. Atunci când alerg, nu mă mai gândesc la nimic: mintea mea e liberă. Mă concentrez doar asupra corpului meu.

M.S.: *Cum este să ai o soţie – Emőke Kató – din acelaşi domeniu şi să lucrezi cu ea la acelaşi Teatru?*

E.S.: Discutăm despre teatru, despre rol – şi acasă, şi pe scenă. Când lucrăm amândoi, ne certăm foarte mult. Poate şi pentru că suntem tot timpul împreună. La începuturi, când am venit la Teatrul Maghiar împreună cu Emőke, mă gândeam că problemele ei, în Teatru sau în trupă, sunt şi ale mele. Acum am învăţat că la teatru ea este o actriţă, colega mea – şi atât. Când suntem în aceeaşi distribuţie, ea încearcă foarte mult să mă ajute, iar eu nu prea mă las ajutat. De fapt, suntem foarte diferiţi: fiecare vede lumea diferit. La fel şi teatrul. Din acest punct de vedere, este foarte bine că discutăm. Emőke este o persoană mult mai deschisă şi mă ajută discuţiile cu ea.

M.S.: *Aveţi şi o fetiţă, şi urmează un băieţel. Când aveţi timp să vă ocupaţi de ea?*

E.S.: Suntem împreună dimineaţa, când o ducem la grădiniţă, după ora cinci, când o luăm şi, uneori, seara. Ne împărţim în funcţie de cum avem spectacol. Eu îi citesc în fiecare seară povestea de dinainte de culcare. Am încercat să îi citesc în aşa fel încât să fie foarte interesant pentru ea, dar asta nu funcţionează, pentru că atunci nu mai adoarme. Prin urmare, îi citesc foarte încet şi monoton.

M.S.: *Ce îţi place să faci cel mai mult cu ea?*

E.S.: Ea este fetiţă şi întotdeauna vrea să se joace cu păpuşile. I-am explicat că eu nu pot să mă joc cu ea. Împreună putem să discutăm, să învăţăm diverse lucruri, să citim, să ne plimbăm.

M.S.: *Ce au zis părinţii tăi când le-ai spus că vrei să faci teatru?*

E.S.: Nu au fost prea bucuroşi, dar, la un moment dat, când eram în clasa a unsprezecea, s-au împăcat cu ideea. După aceea, au făcut totul pentru ca eu să pot să fac teatru. Din când în când, tatăl meu vine la spectacole, dar nu este genul critic. Mama, în schimb, este mult mai critică. Nu este un secret faptul că *Aniversarea* este un punct foarte important pentru mine. Am ţinut ca ei să vină să mă vadă. Înainte de spectacol, am avut emoţii foarte mari. Mama a stat nemişcată două ore, şi apoi mi-a zis: „Ştiam că aşa ai să faci rolul acesta." Am crezut că pot să o surprind, dar se pare că mă cunoaşte mult prea bine.

M.S.: *Ce îţi doreşti pentru viitor, profesional şi personal?*

E.S.: Îmi doresc să învăţ să am răbdare cu familia, cu soţia, cu fetiţa şi cu copilul care este acum pe drum. La fel îmi doresc şi pentru teatru. Este foarte important pentru un actor să aibă răbdare cu el şi cu cei din jur. Pentru fiecare artist sau actor vine un moment când trebuie să înveţe lecţia răbdării.

A consemnat Mirela SANDU

Olivia GRECEA:

„Regizorul, chiar dacă e tânăr şi la început, trebuie creditat”

Olivia Grecea a studiat teatrologia şi regia la Universitatea „Babeş–Bolyai“ din Cluj-Napoca şi la Université Paris III „Sorbonne Nouvelle“, Paris. Şi-a susţinut licenţa cu spectacolul *Alergătorul* de Mattias Andersson, la Teatrul Naţional Timişoara, unde va reveni în această stagiune pentru a monta *Paganini nu mai locuieşte aici* de Carmen Dominte, textul câştigător al Concursului Naţional de Dramaturgie. Urmează să pună în scenă, la Uzina cu teatru a Teatrului Naţional din Iaşi, un text contemporan german, proiectul cu care a câştigat concursul de debut în regie organizat de această instituţie în 2013. Îşi pregăteşte teza de doctorat (la Universitatea „Babeş–Bolyai“), tema de cercetare fiind conceptul de *devised theatre* în relaţie cu teatrul politic.

Am reîntâlnit-o la începutul verii, cu ocazia programului „Noul val – chip de regizor“, lansat anul acesta de Festivalul de Teatru de la Ploieşti. Aflând, la scurt timp, că urma să ia parte, pentru trei săptămâni (7–26 iulie), la „laboratorul“ celebrului „Lincoln Center Theater“ din New York, mi s-a părut interesantă (din motivele schiţate mai jos) o discuţie despre acest program de studiu intensiv al regiei, conceput ca „forum interactiv“, menit să genereze colaborări pe termen lung între artiştii participanţi. Creat în urmă cu două decenii, „LCT Directors Lab“ a dat naştere, între timp, unor structuri similare la

Chicago, Los Angeles şi Toronto, fiecare cu zeci de participanţi anual. Sutele de candidaturi din lumea întreagă (studiile universitare în domeniu nu sunt o condiţie la înscriere) îi dovedesc adecvarea la exigenţele profesiei, formatul actual reuşind să îmbine practica şi abordările teoretice. Dacă absenţa unui program intensiv de specializare pentru regizori a părut cândva normală într-o cultură teatrală centrată pe figura dramaturgului, la noi, unde regizorul a fost şi este încă „vioara întâi“, e greu de înţeles lipsa de interes a mediului teatral pentru parcursul profesional al absolvenţilor de regie. E drept că, de la o vreme, începe să se facă simţită şi aici nevoia creditării lor ca artişti (creatori) în toată puterea cuvântului, nu doar ca ocupanţi temporari ai posturilor de regizori tehnici sau asistenţi de regie. Am în vedere concursul de proiecte „9 G la TNB“, care oferă celor până în 35 de ani şansa unei producţii în cel mai mare teatru al ţării, alte două-trei concursuri de debut organizate, de bine, de rău, de teatrele din ţară, sau amintitul „Noul val – chip de regizor“, program necompetitiv, care pune accent pe promovarea noilor nume şi pe consolidarea comunităţii artistice. E mult? E puţin?

Cred că experienţa descrisă de Olivia Grecea ne-ar putea ajuta să evaluăm mai bine situaţia actuală.

Andreea DUMITRU: *Ai urmat două facultăţi (teatrologie şi regie), acum eşti doctorandă, ai făcut asistenţă (la spectacole semnate de Radu Afrim şi de Marc Bogaerts), ai participat la mai multe workshopuri... Între timp, ţi-ai găsit cumva locul în „sistem“. De ce aveai nevoie, în acest moment, de un nou program de studii?*

Olivia GRECEA: Am avut, cred, nevoie de experienţa unui spaţiu şi sistem diferite de cel european, pe care îl cunosc mai bine, fără să-mi imaginez că schimbul intercultural va fi atât de puternic cu participanţii din afara SUA. În plus, cred în nevoia de a căuta experienţe noi, la orice vârstă. Printre participanţii la „Directors Lab“ erau şi regizori trecuţi de 40 de ani, pentru care prioritatea momentului era de a acumula noi experienţe. Mulţi făcuseră film sau lucrau ca producători, actori, dansatori, dar îşi făceau timp să se retragă aici, ca să reflecteze activ la ce înseamnă să fii regizor de teatru.

A.D.: *Cum ai aflat de „LCT Directors Lab“ şi cum ai fost selectată? Şi care crezi că au fost atuurile tale? (Din câte mi-am putut da seama, participanţi din România nici n-au prea avut, de-a lungul anilor...)*

O.G.: Am aflat accidental, căutând informaţii despre o companie americană, în 2013, după ce *deadline*-ul pentru anul respectiv trecuse deja. În 2014 am găsit din nou evenimentul, cu câteva zile înainte de *deadline*, şi am aplicat completând ***in one sitting***, spontan şi sincer, un chestionar formulat accesibil, la care aplicanţii erau încurajaţi să răspundă cât mai detaliat şi concret. Cred că a contat faptul că am răspuns tranşant şi sincer, fără să idealizez experienţa mea de practician sau spectator, şi că am lansat întrebări relevante pentru tema atelierului.

Din România, a participat acum câţiva ani Ana Mărgineanu, care a cunoscut-o pe colaboratoarea ei actuală, Tamilla Woodard, chiar la „Directors Lab“. Am văzut un spectacol al companiei lor, „PopUp Theatrics“, în timp ce eram la New York. Spectacolul se numeşte *Broken City* şi este un parcurs imersiv, intim şi seducător, pe care îl recomand.

A.D.: *„LCT Directors Lab“ lansează, în fiecare an, o altă temă. Te interesa în mod special tema acestei ediţii? Ce proiect ai propus tu?*

O.G.: În 2014 a fost vorba despre public, o temă foarte actuală pentru mine. În aplicaţie se cerea textul unei piese relevante pentru temă şi trei proiecte de

La Lincoln Center

posibile spectacole, care să dea o idee despre ce ne interesează. Am propus Sarah Kane – *Crave*, pentru că scriitura, temele, universul ei pot fi explorate regizoral în formule care să regândească raportul cu publicul, să îl problematizeze. Cele trei proiecte ideale au fost: un **one-woman show** construit ca instalaţie performativă, un proiect *devised* pe tema tinerei generaţii, în derivă în contextul socio-economic românesc contemporan, şi un spectacol bazat pe un text postdramatic (texte germane sau britanice), în care să folosesc procese ***devised*** în lucrul cu actorii, chiar dacă aveam structura unui text dramatic preexistent.

A.D.: *Numărul de participanţi la „Directors Lab" (peste 70) mi se pare foarte mare, chiar şi pentru un atelier de trei săptămâni. Cum arăta o zi de lucru?*

O.G.: Da, eram mulţi, şi asta a fost uşor frustrant, de la început până la final. Primele două săptămâni au avut un program similar: dimineaţa, speakeri invitaţi ţineau o conferinţă pe un subiect tangenţial temei (ne-au vorbit: un director de programe educaţionale pentru tineret, un regizor de teatru şi operă, un scenograf, *house manager*-ii „Lincoln Center Theater", un profesor universitar şi alţii); după-amiaza aveam *shared sessions* în formule restrânse, de 15–20 de oameni, susţinute de participanţi; seara vedeam un spectacol, fie într-unul dintre cele trei spaţii de care dispune „Lincoln Center Theater", fie în alte teatre; în plus, organizatorii au invitat spectacole pe care doreau să le vedem, jucate special pentru noi. Am mai avut, după o săptămână de workshop, un exerciţiu – numit „Who are We?" – în care fiecare participant se prezenta într-un minut.

Am avut şi întâlniri în grupe de lucru tematic, de câte şapte. Fiecare grupă discuta o subtemă a temei „publicul", iar în ultima săptămână, toate au prezentat, în diverse formule, punctele nodale ale discuţiilor lor. Tema grupului din care făceam parte era teatrul interactiv. Noi am propus un experiment de negociere liberă a convenţiilor de comunicare (pentru că, fiind atât de mulţi, comunicarea devenise o problemă: moderatorul unei discuţii alegea cine urma să ia cuvântul, în funcţie de cine se anunţa ridicând mâna, ceea ce uneori devenea frustrant). Abordarea noastră era conceptuală. Am construit din scaune două cercuri concentrice, l-am ocupat pe cel interior şi, după o discuţie performativă iniţiată de grupul nostru („performativă", pentru că ne asumam că suntem priviţi), am eliberat scaunele şi le-am dat şi celorlalţi şansa să vorbească, să lărgească spaţiul de comunicare şi, mai ales, să se asculte. Practic, îi invitam să construiască regulile comunicării. Şi a funcţionat: au devenit atenţi la spaţiu, la partenerii de comunicare, au devenit responsabili de cadru şi au început să formuleze întrebări şi metaîntrebări despre situaţia de comunicare în care se aflau.

În plus, două zile din prima săptămână au fost alocate unor sesiuni internaţionale, în care participanţii străini prezentau teatrul din ţările lor de provenienţă, folosind inclusiv multimedia. După fiecare prezentare, exista întotdeauna un interval de timp generos acordat întrebărilor, principiul fundamental fiind acela că învăţăm unii de la alţii, prin punerea în comun a experienţelor şi a perspectivelor noastre.

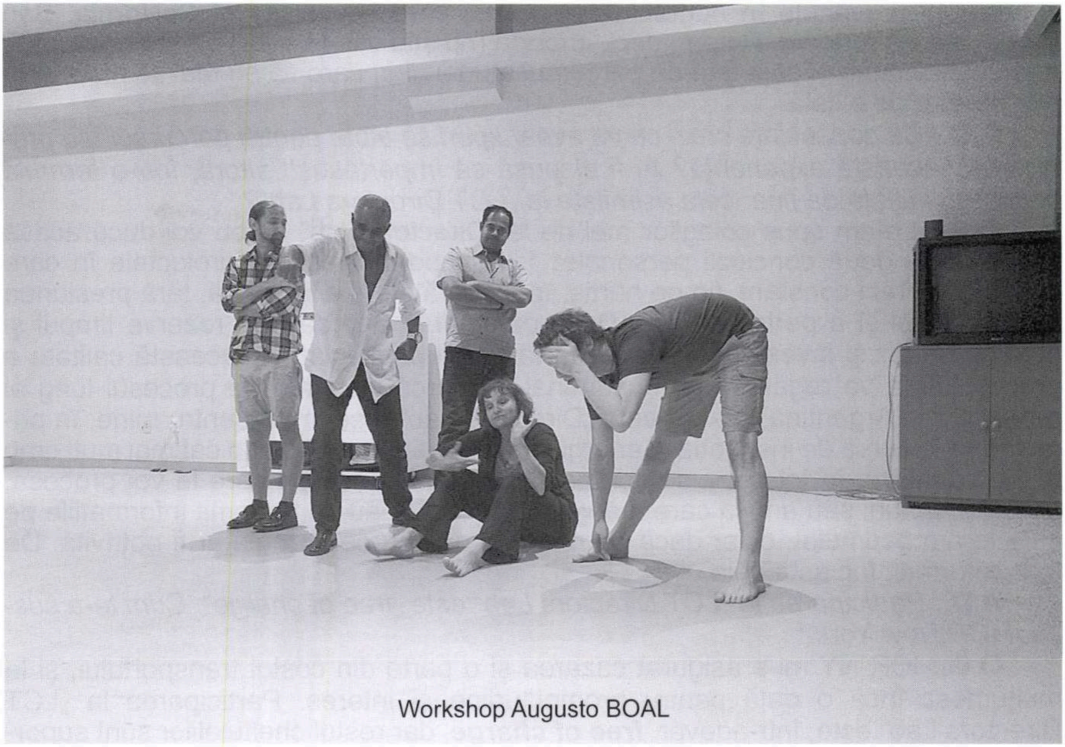
A.D.: *Am văzut, pe situl „Directors Lab", că erau prevăzute şi o serie de întâlniri cu dramaturgi foarte cunoscuţi...*

O.G.: Întâlnirile cu dramaturgii n-au mai avut loc, din lipsă de timp şi din cauza indisponibilităţii lor. Programul anunţat e orientativ: organizatorii îşi asumă faptul că el va fi definitivat cu câteva ore înainte de începerea workshopului. Am văzut însă (într-o seară liberă, împreună cu câţiva participanţi, la recomandarea unuia dintre ei) un spectacol pe un text al lui Stephen Adly Guirgis. Pe viitor, ne vom transmite online informaţii legate de texte, spectacole, creatori, pentru că am format o microcomunitate foarte specială, care va continua să existe, fie şi în spaţiul virtual.

A.D.: *În concluzie, te-ai integrat uşor? Ai avut vreun „şoc"? Care au fost cele mai profitabile experienţe, din punctul tău de vedere? Care ar fi diferenţele majore între abordarea profesiei de regizor la noi şi în alte spaţii culturale?*

O.G.: Am avut un şoc la nivel de background şi sistem. Pe măsură ce aflam detalii despre sistemele teatrale ale altor ţări, mă simţeam marginală şi defavorizată. De exemplu: în Argentina, repetiţiile pentru un spectacol independent durează peste un an, interval în care se repetă cam de trei ori pe săptămână, după care spectacolul se joacă de zeci de ori, existând timp pentru experiment, pentru *research*, pentru mai multe abordări; în Brazilia, o coaliţie de câteva zeci de trupe independente a solicitat, printr-o petiţie adresată guvernului, sprijin pentru proiectele lor şi, pentru că au fost solidari, l-au obţinut. Acolo, proiectele independente primesc finanţare de la Stat, iar dacă nu o primesc, trimit o scrisoare în care detaliază proiectul şi într-o lună oricum li se aprobă bugetul. Stupefiant de funcţional, eficient şi simplu! Cred că, dacă solidaritatea ar fi constantă în comunitatea teatrală din România, s-ar avansa mai repede spre o stare de normalitate.

Un alt aspect care m-a frapat a fost discursul politic al participanţilor din State, care, atunci când analizam un spectacol, evidenţiau resorturile politice, într-un fel de discurs paralel. Un exemplu de afirmaţie: nu mi-a plăcut spectacolul, chiar m-a iritat, pentru că, din punctul meu de vedere, personajul principal (femeie) s-a conformat modelului patriarhal – s-a căsătorit şi a făcut un copil –, deşi părea



Workshop Augusto BOAL

emancipată în prima parte a spectacolului. Mi-au explicat că, în societatea americană, inegalităţile şi discriminarea încă se manifestă în profunzime; de aici, cred, nevoia lor de a evidenţia, critica şi deconstrui ceea ce identificau drept reprezentare politică sau politizată, uneori în detrimentul miezului spectacolului (după cum le-am semnalat). Unii participanţi de culoare susţineau că nu se simt trataţi egal cu albii, în societatea americană.

A.D.: *Ce crezi că lipseşte la noi cu desăvârşire, în practica şi în studiul regiei (în Facultate şi imediat după)? Ce s-ar putea „importa“ relativ uşor?*

O.G.: Ne lipsesc prospeţimea şi asumarea de riscuri în felul în care ne raportăm la munca noastră, uneori. Nu vreau să generalizez. La „Directors Lab“ lucram de multe ori scene scurte, improvizaţii de text sau mişcare, şi toţi participanţii se implicau, deşi nu aveau neapărat o pregătire de actor sau dansator. Nu existau „nu ştiu“, „nu pot“, „mi-e jenă“, „nu am chef“, „mi se pare penibil“, „nu înţeleg de ce fac asta“; sau, dacă existau, erau imediat date la o parte, de dragul procesului, al experimentului. Oamenii voiau să facă, greşind, fiind corectaţi sau nu, reluând, înţelegând că procesul şi interacţiunea sunt la fel de valoroase ca şi produsul. Asta ţine şi de experienţele care trebuie căutate (dacă nu ţi se oferă în sistem) sau inventate. Regizorul, chiar dacă e tânăr şi la început, trebuie creditat; la fel şi proiectul lui, pentru că fără asumarea unor riscuri artistice rămânem într-o neinteresantă zonă de confort. Prin creditare mă refer, mai ales, la deschiderea şi energia de care are nevoie un proiect şi care pot minimaliza precaritatea materială.

La nivel de sistem de învăţământ, şcolile lor de regie sunt foarte competitive şi practice. Larissa, care a fost studenta lui Tompa Gábor, mi-a povestit că, în anul ei, doi studenţi au fost selecţionaţi din peste 100 de candidaţi, examenele lor fiind spectacole prevăzute în bugetul Teatrului cu care University of California, San Diego, are parteneriat. Putem, deci, importa (nu ştiu cât de uşor) profesionalismul, responsabilitatea şi grija faţă de parcursul studenţilor, care să nu mai fie nişte simple numere pe o listă.

A.D.: *Ce consecinţe crezi că va avea/ speri să aibă, pentru parcursul tău profesional, această experienţă? Ai fi dispusă să împărtăşeşti altora, într-o formulă concretă, iniţiată de tine, cele asimilate la „LCT Directors Lab"?*

O.G.: Le-am spus colegilor mei de la „Directors Lab" că eu voi duce acasă următoarele două concluzii personale: 1. E important să faci proiectele în care crezi, să lucrezi constant, fie pe hârtie, în singurătate, fie la scenă, fără presiunea perfectibilului şi a perfecţiunii. 2. Dacă oamenii îţi acordă fără rezerve timpul şi încrederea lor şi investesc în proiectul tău, eşti privilegiat, iar această calitate a procesului se va regăsi în produsul final (remarcă inspirată de procesul lung al repetiţiilor în Argentina). Experienţa „Directors Lab" înseamnă pentru mine, în primul rând, o sursă de inspiraţie şi energie, pe care sper s-o menţin cât mai mult timp şi s-o canalizez în tot ceea ce voi face; dar şi informaţii pe care le voi procesa, probabil, în luni sau ani, la care mă voi întoarce. Vreau să transmit informaţiile pe care le-am acumulat, chiar dacă pe moment nu ştiu ce formulă ar fi potrivită. De fapt, informal, fac asta deja.

A.D.: *Participarea la „LCT Directors Lab" este „free of charge". Cum te-a susţinut ICR New York?*

O.G.: ICR NY mi-a asigurat cazarea şi o parte din costul transportului, şi le mulţumesc încă o dată pentru promptitudine şi interes. Participarea la „LCT Directors Lab" este, într-adevăr, ***free of charge***, dar restul cheltuielilor sunt suportate de participanţi; şi trebuie să precizez că mulţi dintre ei aveau oportunităţi (pentru mine) incredibile: burse, granturi de cercetare. Florencia (Uruguay) venise sponsorizată integral de Stat, iar Jaa (Thailanda) şi Satoshi (Japonia) stăteau 6 luni la New York, cu burse (de la Asian Council), pentru a vedea spectacole şi expoziţii, pentru a prospecta spaţiul artistic american, fără a avea vreo altă obligaţie, nici măcar de a disemina informaţia. Argentina a lansat un concurs naţional pentru selectarea participantului la „Directors Lab", pe care l-a susţinut financiar. Şi aşa mai departe. Cred că trebuie create programe şi structuri care să contrabalanseze tendinţa de a subfinanţa cultura, cu argumentul că nu e o nevoie primară, pentru că, în mod paradoxal, ţări cu o economie problematică găsesc soluţii pentru a o susţine, ca parte integrantă a programului lor de reabilitare.

A.D.: *Revenind la experienţa ta: structura „LCT Directors Lab" a răspuns aşteptărilor tale legate de un laborator teatral? Ai vedea-o transpusă în mediul teatral românesc?*

O.G.: Da, chiar dacă e un laborator de idei şi experiment, mai mult decât un laborator de creaţie teatrală propriu-zisă. Anii trecuţi, organizatorii au încercat o structură practică, având ca participanţi actori, dramaturgi şi scenografi, în care regizorii lucrau pe un fragment de text; dar şi-au dat seama că, din motive de logistică şi de timp, nu e profitabil. Cred că modelul actual (care oricum fluctuează de la an la an, în funcţie de programul specific fiecărei teme) este viabil şi ar putea funcţiona aproape oriunde, adaptat fiind la resursele şi nevoile identificate în spaţiul respectiv. Cu siguranţă, avem nevoie de evenimente similare, dar mai ales de viziune, iniţiativă şi asumare de riscuri, care să le genereze.

A consemnat Andreea DUMITRU

SAMUEL FRENCH
FOUNDED 1830
SAMUEL FRENCH
8B
FESTIVAL

Saviana STĂNESCU:

„Nu pot trăi fără teatru"

Mirela SANDU: *Cum a început proiectul cu Teatrul „Odeon"?*

Saviana STĂNESCU: Cu doamna Dorina Lazăr şi cu Tamara Susoi ne cunoşteam din perioada în care lucram şi trăiam în România. Când am terminat studiile pe care le-am făcut în Statele Unite, dezvoltasem deja câteva proiecte cu Teatrul „Lark". În 2005 am primit o bursă pe doi ani de la Theater Communications Group, intitulată „New Generations Leadership". Era un mod prin care Teatrul „Lark" stabilea prin mine relaţii internaţionale. Prin acea bursă, vreme de doi ani, am fost Director de Programe Internaţionale şi am pus bazele câtorva schimburi: cu Mexic, Olanda şi, binenţeles, cu România. Aşa l-am adus în România, în 2005, pe John Clinton Eisner, directorul Teatrului „Lark", l-am prezentat mai multor oameni de teatru şi am încercat să stabilim mai multe parteneriate. Deschise unui astfel de parteneriat au fost Teatrele „Odeon" şi Naţional din Târgu Mureş. Am continuat aceste schimburi culturale cu cele două instituţii partenere: cu Teatrul „Odeon", prin organizarea unor spectacole-lectură cu piese ale unor dramaturgi americani importanţi, iar cu Teatrul Naţional din Târgu Mureş, prin implementarea unor ateliere de traducere (în română şi maghiară) şi scriere dramatică, în cadrul taberei de dramaturgie „Transylvania Playwriting Camp". În cadrul atelierelor de la Târgu Mureş a fost tradusă, din engleză, şi piesa mea, *Aliens with Extraordinary Skills*,

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU MUREŞ

de către un grup de studenţi coordonat de Iulia Popovici. Într-un fel, proiectul de acum cu Teatrul „Odeon“ a pornit şi ca urmare a acestor colaborări reuşite. Cum nu aveam altă piesă tradusă în română, am propus *Aliens with Extraordinary Skills*. Titlul în engleză este un nume de viză pentru SUA, iar „aliens“ înseamnă şi străini, şi imigranţi, şi extratereştri. Era imposibil să redăm toate aceste sensuri, în limba română. După mai multe discuţii cu echipa de la Odeon, am hotărât ca versiunea în română să se numească *Viză de clown*. Dorinei Lazăr i-a plăcut şi m-a întrebat ce regizor cred eu că ar fi mai potrivit. La începutul carierei mele dramaturgice, în România, am lucrat cu Radu Afrim, pe care îl admir foarte mult: e un regizor original, de mare calibru. De data aceasta însă nu ni s-au potrivit programele şi interesele estetice/stilistice, aşa că l-am propus pe tânărul regizor Alex Mihail, care a studiat în SUA, la Yale.

M.S.: *Pe Alex Mihail cum l-aţi cunoscut?*

S.S.: Ne-am întâlnit la New York, unde voia să ştie mai multe despre viza pentru artişti cu abilităţi extraordinare, pe care dorea să o obţină la terminarea studiilor. Atunci i-am spus că am şi o piesă pe această temă şi i-am dat-o să o citească. A rezonat cu textul şi cu subiectul, iar eu am realizat că el este regizorul cu care pot lucra, din toate punctele de vedere. Pentru că înţelege şi realitatea românească, şi pe cea americană; şi, în plus, cunoaşte modul în care dramaturgul, regizorul şi actorii pot lucra împreună. Am simţit că suntem pe aceeaşi lungime de undă şi iată că nu m-am înşelat. I-am propus doamnei Dorina Lazăr să monteze el piesa, şi, pentru că Alex mai regizase la „Odeon“ (*Blifat* de Gabriel Pintilei) şi îl apreciau, s-a produs o întâlnire fericită. Bazele proiectului s-au pus prin e-mail. De aceea, am un mare respect pentru doamna Dorina Lazăr şi intuiţiile ei, pentru felul în care îşi asumă riscuri şi se luptă pentru ceva în care crede sau simte că va avea impact.

M.S.: *De ce piesele dumneavoastră nu sunt traduse şi în limba română?*

S.S.: Din păcate, nu am avut timp şi nu m-am mobilizat să îmi traduc piesele. Locuind şi lucrând în Statele Unite, m-am mutat… în altă limbă. Tot efortul meu – de treisprezece ani, de când sunt acolo – a fost să locuiesc limba engleză şi să scriu în limba engleză. Mi-au trebuit câţiva ani până să simt subtilităţile limbii engleze şi chiar să inovez. Paradoxal, acum, oamenii de teatru americani şi unii critici spun că piesele mele americane sunt *de personaj* şi *de limbaj*. Mă joc foarte mult cu limbajul, pentru că acesta a fost instrumentul meu acolo. Şi, într-un fel, emigrarea mea s-a produs în limba engleză, în primul rând.

M.S.: *Este pentru prima oară când lucraţi în felul acesta în România?*

S.S.: Am mai lucrat aşa, în cadrul schimburilor cu Teatrul „Lark“. Într-un fel, am arătat modul în care lucrăm în America la dezvoltarea unei piese. Dar lucrul acesta l-am făcut întotdeauna în cadrul unor ateliere sau pentru spectacolele-lectură. Pentru mine, şi cred că şi pentru Alex, a fost prima dată când am lucrat aşa în România: cu dramaturgul la repetiţii, la lucrul cu actorii. A trebuit să fiu prezentă, cu atât mai mult cu cât trebuia să fixez şi versiunea în română, să o adaptez la personalităţile actorilor, pentru ca textul să aibă impact şi în română. În repetiţii am discutat personajele cu interpreţii, am schimbat nişte replici, i-am lăsat şi pe ei să vină cu propuneri… A fost un proces de lucru organic. A fost intens, dar la final s-a văzut că am lucrat împreună, ca o echipă. S-a mers în adâncimea lucrurilor. Actorii au venit cu propuneri şi am hotărât împreună care este calea cea mai bună pentru personaje. Anumite monologuri le-am rescris. Pentru Marius Damian, de exemplu, aveam un cântecel în engleză, care nu avea niciun sens în română. Am lucrat împreună momentul, şi Marius şi-a făcut propriul cântecel.

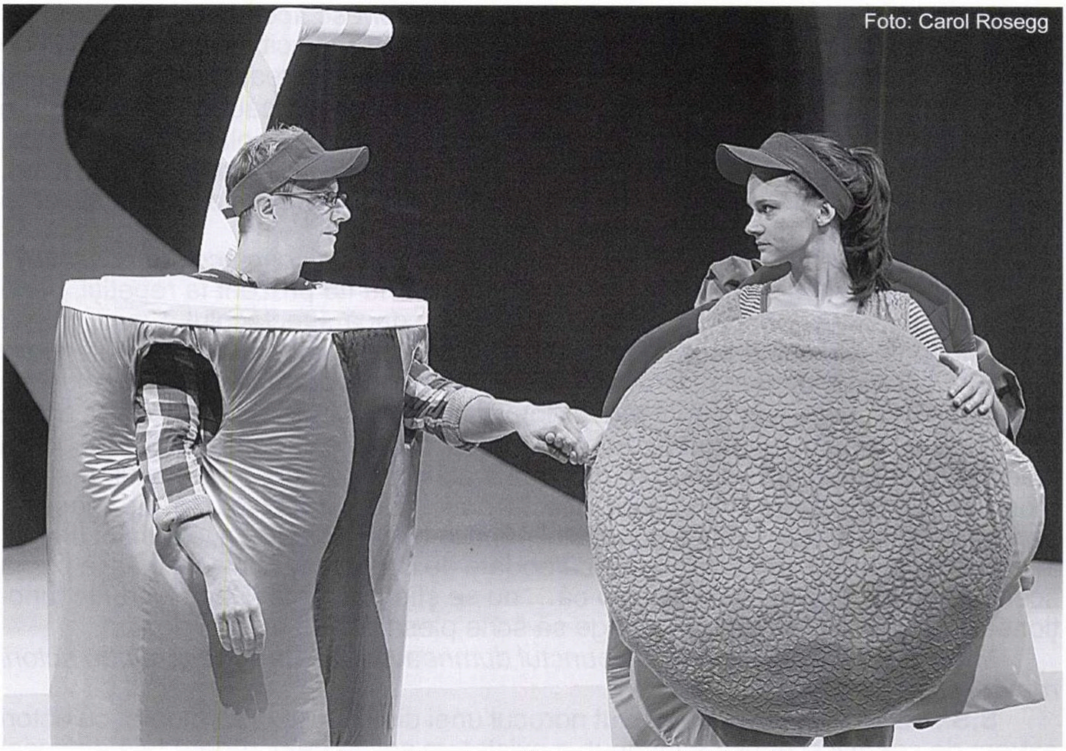


Foto: Carol Rosegg

Scene din *Aliens with extraordinary skills* (Julia Miles Theatre)

Foto: Carol Rosegg

M.S.: *Ce credeţi că ar aduce nou teatrului românesc acest mod de lucru?*

S.S.: Acest mod de a face teatru dă o anumită organicitate spectacolului de text nou. Teatrul este o muncă de echipă. Din asta nu aş vrea să se înţeleagă că scriem textul împreună. Este important ca, în procesul de căutare a modului în care se pune în scenă o piesă, să existe loc pentru această colaborare organică, în care dramaturgul mai face schimbări, în funcţie de personaje şi de actori. Încercăm cu toţii ca spectacolul şi traiectoria dramatică, esenţa personajelor şi carnalitatea lor, să fie cât mai clare şi pregnante.

M.S.: *Cum se lucrează propriu-zis, în America, la un spectacol de acest tip?*

S.S.: Acolo nu se întâmplă ca dramaturgul să nu fie prezent la repetiţii, până la fixarea textului şi până la premieră. Abia apoi, dacă spectacolul a avut cronici bune, editurile de marcă propun publicarea piesei, iar punerile în scenă ulterioare respectă această versiune, fără să mai fie nevoie de dramaturg. La „Lark Play Development Center", în timpul repetiţiilor, dramaturgii vin cu scene noi şi le citesc împreună cu actorii. Nu întotdeauna acel actor care a citit primul rolul ajunge să joace la premieră. Câteodată, producătorii îl aduc pe parcurs pe un altul, mai faimos. Totuşi, actorii se bat să participe la proiectele de dezvoltare ale pieselor, pentru că astfel au şansa de a duce rolul până la capăt. De aceea, avem tot timpul, la aceste ateliere, actori foarte buni, câteodată de Broadway. Vin să citească prima scenă, primul monolog scris, pentru că... nu se ştie niciodată. Dacă lucrurile funcţionează organic, dramaturgul ajunge să scrie piesa pentru actorul acela.

M.S.: *Care este diferenţa, din punctul dumneavoastră de vedere, dintre actorii români şi cei americani?*

S.S.: La Teatrul Odeon am avut norocul unei distribuţii extraordinare, cu actori extrem de creativi şi buni. La început, a existat un soi de neîncredere faţă de acest tip de proces. Dar, încetul cu încetul, căutându-şi personajele, actorii au realizat că acest mod de a discuta motivaţiile şi de a căuta împreună îi ajută pe toţi. S-a simţit acel moment când actorul şi-a găsit personajul. Deci, până la urmă, cred că nu sunt aşa de mari diferenţe. Actorii români mi se par – cei de la „Odeon" în particular – foarte creativi şi cu poftă de joc. Aduc nişte lucruri extraordinare în termeni de teatralitate, pe care, poate, cei americani nu le aduc. În schimb, actorii americani au o anumită precizie pe replică şi pe intenţie dramatică. Acolo se lucrează atât de mult cu texte noi, încât actorii buni sunt antrenaţi să găsească în text fiecare intenţie/motivaţie dramatică şi să o nuanţeze. Şi fac aşa chiar de la prima lectură. Dar nu aş vrea să fac comparaţii. Actorii români mi se par mult mai plini de viaţă şi de o energie creatoare pe care nu întotdeauna o găseşti la cei americani. De exemplu, personajele din *Viză de clown* sunt extrem de vii şi frumoase.

M.S.: *Ce credeţi că ar trebui să facă dramaturgii din România pentru a dezvolta mai mult zona aceasta de teatru nou?*

S.S.: La New York se montează atât de mult teatru contemporan, pentru că toată industria teatrală este orientată în direcţia textului nou. Se observă imediat, încă din şcoală, apariţia unui dramaturg promiţător. Directorii şi agenţii artistici merg să vadă ce piesă nouă s-a scris într-un masterat de dramaturgie şi caută să o dezvolte în continuare. Este cultura textului nou, care, din păcate, aici în România nu există.

Totuşi, cred că, în ultimii zece ani, lucrurile s-au schimbat foarte mult în bine. Când am început ca dramaturg, în România nu existau programe de scriere dramatică. A trebuit să merg să studiez dramaturgie în Germania, la International Summer Theatre Academy. Acum, există şi aici masterate de scriere dramatică şi sunt teatre independente care montează texte contemporane. În plus, cred că ar trebui să existe (şi eu aş veni să-l creez/conduc, dacă mi s-ar propune) un teatru

Foto: Octavian Tibăr

Meda VICTOR, Alexandru PAPADOPOL şi Nicoleta LEFTER în *Viză de clown* (Teatrul Odeon)

Relu POALELUNGI, Nicoleta LEFTER şi Ionuţ KIVU în *Viză de clown* (Teatrul Odeon)

Foto: Octavian Tibăr

de text nou, combinat cu un centru de dezvoltare de piese noi. O sală dedicată strict dezvoltării de piese noi. Atunci va apărea în România o şcoală solidă de dramaturgie. Asta va diversifica oferta dramaturgică, iar scriitori cu diverse teme şi moduri de abordare estetică vor avea ocazia să scrie şi să îşi dezvolte piesele. Cea mai bună dezvoltare a unei piese se face atunci când se lucrează efectiv la scenă. Atunci, dramaturgul se mobilizează mult mai bine, are teatralitatea spectacolului în minte şi scrie în funcţie de actori. Dramaturgul, de la Shakespeare încoace, este parte integrantă a procesului scenic.

M.S.: *Cum a început cariera dumneavoastră de dramaturg?*

S.S.: Am început ca poetă, dar poemele mele aveau personaje. Poemele din *Sfaturi pentru gospodine şi muze* au început să fie jucate în teatre underground. *Proscrisa* este, de fapt, un poem scenic. S-a montat la Teatrul Dramatic din Galaţi, de către Vasile Nedelcu, şi apoi a fost tradusă în engleză şi franceză. În anul 1998, când era Campionatul Mondial de Fotbal la Paris, Teatrul „Gérard Philipe" din Saint-Denis a organizat un festival, în care au selectat dramaturgi din ţările calificate la Campionat. România se calificase şi ea. Am primit un telefon din Paris, prin care mi se spunea că piesa mea, *Proscrisa,* a fost selectată şi că sunt invitată timp de zece zile la Paris, pentru producerea ei. Aşa a început cariera mea internaţională: cu un poem dramatic. Acolo mă numeau dramaturg, iar eu mă credeam poetă! Producţia a ieşit foarte bine. Băieţii au pierdut calificările la fotbal, iar ziarele scriau: „Saviana este încă în competiţie." Unii critici m-au numit „poetesa-dramaturg hard a sfârşitului de mileniu". În 1999 m-am dus în Germania şi am scris în engleză începutul primei mele piese, *Numărătoarea inversă*. Când m-am întors, aveam o piesă de un act, care a fost montată de Theo Herghelegiu la Teatrul ACT şi de Radu Afrim (în cadrul proiectului „Context Europa", Theater des Augenblicks, Viena) sub titlul *Black Milk*. Această piesă s-a publicat şi la Paris, şi încă se mai joacă. Apoi am scris *Apocalipsa gonflabilă*, care a luat Premiul UNITER pentru cea mai bună piesă a anului 2000. În 2001 am plecat în America, cu o Bursă „Fulbright". Apoi, am făcut un masterat în „Performance Studies", altul în „Dramatic Writing", am lucrat cu Richard Schechner, şi au venit şi alte colaborări. Aşa au trecut treisprezece ani... După ce, în tot acest timp, m-am concentrat exclusiv pe cariera americană, acum simt nevoia să mă întorc în Europa. Mă bucur că am revenit în România cu *Viză de clown*. Simt că acum este momentul potrivit să reintegrez identitatea mea europeană/ românească, pentru că în America m-am stabilizat, estetic vorbind.

M.S.: *În ce fel v-a schimbat experienţa americană, uman şi profesional?*

S.S.: Am devenit un pic mai pragmatică. Înainte eludam complet zona „materialului". Eram cu capul în nori – în norii artistici ai inovaţiei estetico-poetice. America, şi mai ales New York-ul, te forţează la un anume pragmatism. Este vorba de ziua de mâine, de supravieţuire, de chiriile uriaşe şi, în general, de viaţa grea de acolo. Chiar şi cei care au foarte mulţi bani vorbesc în termenii aceştia. Este o cultură a profitului, care mie – un produs al comunismului – îmi era cu totul străină. Am făcut eforturi uriaşe să mă adaptez. Veneam din boema de la Muzeul Literaturii, unde se stătea ore întregi în faţa unei beri şi se făcea filosofie. Într-un capitalism feroce cum este cel american, fiecare om are în permanenţă dorinţa să profite de oportunitate, să obţină ce vrea, să progreseze, să facă bani. E o lume total diferită şi un mod de gândire cu care eu nu eram obişnuită. Sunt artişti din Estul Europei care nu fac faţă acestui tip de gândire şi se întorc în ţările lor. În Europa, deşi sunt atâtea lipsuri, există un anumit lux emoţional. Se simte un soi de relaxare, care te îmbie la creaţie.

M.S.: *Cum este profesoara Saviana Stănescu?*

S.S.: Profesoratul are şi el zona lui performativă. Îmi place să predau, deşi e epuizant un an academic cu foarte multe cursuri. Pun mult suflet în ceea ce fac.

Studenţii sunt foarte deschişi, iar la cursurile de scriere dramatică fac tot ce pot ca să le facilitez dezvoltarea propriului talent, îi împing să îşi găsească propria voce. Investesc foarte multă energie, şi ei simt asta. De aceea vor să vină atât de mulţi la cursurile mele. Eu cred că educaţia înseamnă şi plăcerea de a învăţa. Prefer cursurile gen seminar, în care împărtăşeşti ceea ce ştii, inspiri oamenii, îi faci să gândească, să pună întrebări, să dea ce au mai bun în ei. Vreau să văd la studenţii mei procesul de gândire şi cum au ajuns la o anumită concluzie.

M.S.: *Mergeţi mult la teatru?*

S.S.: Mi-am dat seama că nu pot trăi fără teatru. De aceea, pentru mine New York-ul este oraşul potrivit. Sunt atât de multe lucruri de văzut! Dacă nu merg la teatru câteva zile, mă resimt. Iar în New York întotdeauna este ceva nou. Sunt invitată tot timpul la spectacolele colegilor mei dramaturgi, sau în cele în care sunt distribuiţi actori care au jucat în piesele mele, la spectacolele unor regizori cu care am lucrat. Ne susţinem unii pe alţii. E o comunitate teatrală. Fiecare merge să vadă ce a făcut celălalt şi să îl încurajeze. Şi totul în mod pozitiv, fără observaţii deplasate. Există o anumită energie a textului nou, a noului spectacol, şi tot oraşul trăieşte din acest nou teatral. Culmea este că dramaturgii sunt cei care merg cel mai puţin la teatru. În schimb, actorii şi regizorii sunt tot timpul prezenţi. Eu mă consider în primul rând om de teatru. Am nevoie să mă duc şi la spectacole experimentale, şi la dans, la producţii cu sau fără text. Nu sunt genul care scrie sau vede numai un anumit tip de teatru. Scriu şi pentru teatru-dans, şi multi-media, şi site-specific etc. Cred că azi trebuie să fim deschişi spre cât mai multe zone artistice. Interdisciplinaritatea e un mod de viaţă. În lumea teatrală americană există o energie uluitoare de a crea în permanenţă lucruri noi, pe care nu am mai întâlnit-o nicăieri. Practic, noi nu avem niciodată vacanţă.

M.S.: *Ce proiecte aveţi pentru următoarea perioadă?*

S.S.: În perioada 14–25 august s-a jucat, în premieră, piesa *Useless*, la IRT Theater din Manhattan. Apoi, la sfârşitul lunii august încep cursurile. Pe nouă noiembrie vom prezenta o primă fază a unui proiect realizat de o echipă internaţională, despre căderea zidului Berlinului. Am dus ideea şi către alte ziduri care s-au mai ridicat sau au căzut între timp. Regizorul Simon Hanukai, a studiat în America, dar este de origine din Azerbaidjan. În România, tot în luna noiembrie, Andrei Măjeri va monta *Useless* (Organic), la Teatrul Naţional din Bucureşti, ca parte a programului 9G. Lucrez cu o regizoare de film la o transpunere a piesei *Aliens with Extraordinary Skills*. Regizoarea se numeşte Shira-Lee Shalit şi a imigrat din Africa de Sud. Am făcut împreună primul draft de scenariu şi, dacă lucrurile merg bine, în ianuarie vom avea un fel de primă lectură pentru producători. În afară de asta, la cererea unor actori, scriu texte special pentru ei. Aşa cum a fost şi *Polanski Polanski*... Piesele mele se mai montează la Paris şi în Mexic. Aş vrea ca piesele mele americane să înceapă să fie cunoscute în România şi în Europa.

M.S.: *De unde vă luaţi energia pentru a face toate aceste lucruri?*

S.S.: Sunt de la natură o fiinţă plină de energie, dar uneori am nevoie de ore, chiar zile de singurătate. Aşa îmi reîncarc bateriile. În general, lumea vede doar o anumită faţetă a mea. Sunt ca personajele mele Nadia şi Lupita, din *Viză de clown*: o parte din mine e plină de energie şi hotărâtă, precum Lupita, dar sunt şi Nadia, idealistă şi naivă. (Ea se vede mai puţin în interacţiunea cu ceilalţi oameni.) New York-ul e dur, dar frumos: te trânteşte şi te ridică. Aşa şi eu: mă ridic de fiecare dată şi încerc să merg mai departe. Deşi uneori mă simt ca în piesa *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*...

A consemnat **Mirela SANDU**

PROIECTE

Florentina VÁRY

Scurt jurnal de tabără

„Lark Play Development Center“ este o platformă-laborator care vine în întâmpinarea tinerilor dramaturgi, atât în America, precum şi în alte colţuri ale lumii. Fondată în 1994 la New York, ea continuă să susţină dramaturgia contemporană şi să ajute tinerii dramaturgi în găsirea propriilor voci. La Universitatea de Arte Târgu Mureş este a treia oară când se organizează tabăra de scriere dramatică, în colaborare cu „Lark's“. De această dată, au fost invitaţi dramaturgii **Rajiv Joseph**, câştigător al Premiului Pulitzer pentru dramaturgie, cu *Bengal Tiger at the Baghdad Zoo*, şi **José Rivera**, nominalizat la Oscar pentru scenariul filmului *Jurnalul unui motociclist.* Alături de ei au fost prezenţi John Clinton Eisner, director artistic şi cofondator al „Lark“, şi Lisa Rothe, director Offsite al programului. Întâlnirea a avut loc între 15 şi 25 iulie 2014, fiind organizată şi găzduită de către Universitatea de Arte Târgu Mureş

Tabăra a constat în workshop-uri de scriere dramatică şi de traducere, totul într-o atmosferă de lucru trilingv, cu participarea studenţilor de la Scriere Dramatică, Secţiile română şi maghiară. Deşi pe tot parcursul workshop-ului s-au vorbit trei limbi, comunicarea nu a fost deloc anevoioasă. O limbă comună – limba pasionaţilor de scriere dramatică – a deschis un câmp semantic universal şi perfect inteligibil tuturor. S-au schimbat experienţe, informaţii, păreri, gânduri şi dorinţe, în engleză, română şi maghiară. S-au citit texte, s-au scris texte, s-au discutat texte. Au fost montate prezentări scenice cu două piese traduse în cadrul masterului de scriere dramatică – *Tectonica norilor* de José Rivera şi *Echo Point* de Rajiv Joseph –, fiecare beneficiind de două versiuni: română şi maghiară. Au fost organizate ieşiri şi excursii comune, Universitatea de Arte Târgu-Mureş fiind o gazdă perfectă a evenimentului.

Prima zi de tabără a început sfios. Dacă pe Rajiv, Lisa şi John îi cunoşteam din taberele trecute, José Rivera era pentru prima dată în Târgu Mureş. În momentul prezentărilor, fiecare spune câte ceva, dar suntem mult mai curioşi să-i ascultăm pe invitaţii noştri, care vin dintr-o lume pe care ne-o putem doar imagina. Apoi începem să lucrăm şi fiecare e ascultat cu răbdare. După prima zi, atmosfera se destinde şi suntem mai încrezători. Dimineaţa facem exerciţii de scriere dramatică, iar după-amiaza discutăm traducerile celor două piese şi lucrăm la spectacolele-lectură. Seara ieşim împreună undeva. Timp de zece zile s-a instalat un timp special de muncă în mica noastră comunitate. Între timp, vorbim de istorie, de filme şi de deosebirile culturale. Asemănările erau evidente. Nici bancurile nu erau diferite!

Prezentările scenice au fost apreciate de cei doi dramaturgi, deşi în unele momente le-a fost dificil să urmărească textul. Piesa *Tectonica norilor* de José Rivera a fost regizată în româneşte de Gabi Cadariu, iar în maghiară de Patkó Éva, iar *Echo Point* de Rajiv Joseph a fost regizată de Oana Leahu, respectiv Sebestyén Aba.

La finalul taberei, am avut parte de o surpriză din partea celor doi dramaturgi: José Rivera a citit prima parte a scenariului la care lucrează – *White Fang (Colţ Alb),* adaptare după romanul lui Jack London –, iar Rajiv Joseph a citit prima scenă din piesa *Describe the night,* prezentată de curând la New Works Festival. *Describe the night* este despre politică (mai precis, despre prăbuşirea în condiţii misterioase a avionului cu liderii polonezi, în 2010, la Smolensk), despre adevăr şi minciună, împletind umorul inteligent cu drama.

Ne-am luat cu greu rămas-bun de la echipa americană. Timpul petrecut împreună ne-a marcat pe fiecare în parte, lăsându-ne mai bogaţi, activând resursele existente în noi. Probabil că unele texte scrise în tabără vor naşte spectacole, altele vor rămâne doar ca exerciţii de scriere, dar cu siguranţă vor avea rolul lor în formarea noastră.

Profesorii, organizatorii și studenții

Foto: Anda Cadariu

José RIVERA și cursanții săi

Foto: Lisa Rothe

Irina ZLOTEA

Caznele schimbării sau noua generaţie de creatori

În luna ianuarie a acestui an, Teatrul Naţional din Bucureşti a invitat presa la o conferinţă dedicată proiectelor ce aveau să fie lansate în prezenta stagiune. Printre ele s-a anunţat şi „mult discutatul" program *9G (Noua Generaţie)*. După cum, probabil ştiţi, acest program „îşi propune să vină în întâmpinarea tinerilor creatori de teatru" şi este sprijinit de Centrul de Cercetare şi Creaţie Teatrală „Ion Sava".

Ziceam că este un program „mult discutat" pentru că a stârnit controverse, a fost primit cu speranţă şi cu scepticism, deopotrivă, cu reacţii în presă şi prin culise, primire la care organizatorii au părut foarte sensibili. De aceea, probabil, directorul Teatrului Naţional a ţinut să clarifice ce reprezintă acest program (chiar şi printr-un ocol prin hăţişul statisticilor şi istoriei Naţionalului...), ca să nu fie înţeles greşit.

După acest foc de tabără la care ne-am încălzit aşteptările, a urmat o perioadă de tăcere, programul *9G* rămânând deschis tânărului artist, ca o şansă ce merită măcar încercată. Nămeţii s-au topit, au înflorit şi cireşii, au mijit şi ghioceii, şi o linişte conştiincioasă a înconjurat echipa de la Naţional care a avut vreme să se ocupe de organizare şi preselecţii.

În program s-au înscris 42 de proiecte, dintre care doar şapte au rămas să apară pe scena Sălii Mici a Naţionalului. Acestea sunt: *Copii de aruncat,* după romanul lui Ryu Murakami, dramatizat şi regizat de Doru Drăgoi; *ActOrchestra – teatru muzical*, „o creaţie colectivă", dar coordonată de regizorul Horia Suru; *DISTOPIE. Shakespeare. REMIX*, un spectacol conceput (aş zice eu...) de Catinca Drăgănescu; *Dragoste în patru tablouri* de Lukas Baerfuss, în regia Elenei Morar; *Organic* după *Inutil* de Saviana Stănescu, în regia lui Andrei Măjeri; *Outcry sau Piesa celor două personaje* de Tennessee Williams, în regia lui Iris Spiridon; *Ziua în care nu se cumpără nimic* de Kim Atle Hansen, în regia lui Horia Suru. Comisia de selecţie a fost formată din Ilinca Tomoroveanu, Cristiana Gavrilă, Maşa Dinescu şi Violeta Popa.

Din păcate, pentru toată lumea, timpul a trecut cât ai spune „noua generaţie" şi vara deja era la porţile teatrelor, anunţându-le că e timpul să închidă stagiunea. Programul părea ameninţat de marea tăcere a anonimatului pentru alte câteva luni, dar, cu prezenţă de spirit, au fost alese proiectele de „sacrificiu" (*Copii de aruncat*, *ActOrchestra – teatru muzical*, *DISTOPIE. Shakespeare. REMIX*); adică primele trei echipe care aveau să întâlnească publicul în contextul programului *Noua generaţie*.

În toiul ultimelor pregătiri m-am pierdut şi eu pe holurile şi între etajele Naţionalului, cu ajutorul indicaţilor imprecise, dar amabile ale portarilor, ca să ajung în sufocantele săli de repetiţie, unde participanţii repetau cu sârg, uneori de dimineaţă până noaptea târziu, când instituţia căzuse de mult într-un somn adânc. Oboseala nu era suficientă pentru a amâna lucrul. În sala lui Doru se pregătea mişcarea scenică; în schimb Horia şi colegii săi (Emilian Mârnea, Petre Ancuţa şi Florin Călbăjos) căutau tonalitatea şi ritmul potrivite, iar Catinca lucra cu actorii la rostire şi intenţie. Scenele erau reluate până se optimizau, se cerceta cea mai potrivită privire, gestul cel mai expresiv şi se preconizau reacţii în public. Unde a fost cazul, au avut loc repetiţii pentru costume şi verificări pentru machiaj şi

Scenă din *Distopie. Shakespeare. Remix* de Catinca Drăgănescu

coafură. Cu alte cuvinte, tinerii participanţi de la *9G* au luat foarte în serios responsabilitatea faţă de proiectele lor. Actorii propuneau, regizorii testau, şnururile veneau unul după altul. Membrii echipelor pe care le-am cunoscut au colaborat cu profesionalism şi prietenie, cu entuziasm şi implicare.

Catinca Drăgănescu şi Horia Suru mi-au primit vizitele (poate inoportune) la repetiţii şi mi-au răspuns la întrebările din pauze. Mi-au povestit despre „cum e să fi selectat în programul *9G*" şi „cum e să fi tânăr la TNB" şi am descoperit imaginea unei propuneri promiţătoare, dar cu o structură generală, nesigură, cu o misiune bine stabilită, dar cu obiective neclare. Am regăsit acea situaţie în care ştii, teoretic, că unele lucruri se întâmplă, undeva, în lume, dar atunci când ţi se întâmplă îţi par ireale... Nu vă speriaţi, situaţia nu este atât de dramatică; ci este, mai mult, tristă şi din ce în ce mai frecventă.

Motto-ul programului, „un Teatru nou pentru un Public nou", este inspirat de un elan al schimbărilor. Este vizionar şi curajos. Şi vine numai bine pentru imaginea revitalizatului Teatru Naţional. Din păcate, nimeni din acea instituţie nu pare să fi fost informat în privinţa acestor transformări. Îmi pare că TNB este un organism uriaş care primeşte cu scepticism orice „intrus" şi îl respinge de îndată ce acesta încearcă să interacţioneze cu el. Vorbim despre o structură formată din oameni, iar oamenii se ataşază de obişnuinţă, pentru că le oferă confort şi siguranţă. Capul unui astfel de organism poate să aprobe orice schimbare, dacă restul membrelor preferă însă vechile sale metode de lucru, atunci procesul de transformare începe să se desfăşoare greoi, plin de erori şi frustrare...

Sigur, eu vorbesc aici despre debutul programului *9G*, iar dumneavoastră citiţi articolul acesta când proiectul va fi deja spre final. Poate multe „chestiuni" au fost deja echilibrate la vremea aceasta, peste vară, dar, de fapt, cred că este important să punctăm această atitudine a teatrelor de stat ce oscilează între teamă şi indiferenţă, la fiecare proiect un pic mai mare care implică oameni tineri şi nu foarte cunoscuţi (şi, totuşi, n-aş putea spune că Horia Suru, Catinca Drăgănescu, Iris Spiridon sau Elena Morar sunt tocmai anonimi...). Aşa că nu pot să nu remarc totuşi că şi dorinţa participanţilor de a lucra la un astfel de program, a fost estompată treptat de angoasele unei instituţii mult prea mari pentru o comunicare coerentă. Căci socoteala din proiect nu se potriveşte deloc cu cea din sala de spectacol: nu există posibilitatea unei echipe tehnice care să se ocupe *exclusiv* de spectacolele participante, ci trebuie să se împartă între acestea şi producţiile teatrului; colaborarea cu atelierele de croitorie şi tapiserie este dificilă din cauza unei birocraţii de care nu poţi scăpa, dar nici nu este optimizată pentru a funcţiona eficient; pregătirea spaţiului sau verificările tehnice, de lumini şi sunet, sunt considerate detalii ce pot fi amânate până în ajunul ieşirii la rampă...

La momentul la care am ajuns eu la repetiţii, Catinca era înconjurată de o mică „armată" teatrală. Pe lângă distribuţia formată din şase actori (Simona Cuciurianu, Cristina Drăghici, Crina Ene, Oana Popescu, Vlad Udrescu şi Vladimir Purdel), echipa îi mai cuprindea pe: Daniel Buglea (asistent regie), Ioana Drăgănescu şi Sorana Ţopa (scenografi), Ludmila Corlăţeanu (pentru costume, la care se adaugă şi colaborarea cu Atelierul ATU), Andreea Belu (mişcare scenică), Darie Armin Alexandru (multimedia), Alexandros Raptis (sound & light design). „Am zis că dacă tot mergem la Naţional, atunci să fie un spectacol în stil mare." Şi-au asumat un proiect care este conceput pentru scena unui teatru cu renume. Au găsit sponsori, s-au străduit să construiască ceva potrivit pentru Teatrul Naţional – un spectacol care nu va putea fi refăcut în altă sală, decât cu modificări majore. Cu cât ziua primei repetiţii cu public se apropia, cu atât tensiunea creştea şi nu erau doar emoţiile de vină, ci şi acele probleme de comunicare şi cooperare pe care le-am menţionat mai sus. Atunci am întrebat-o pe Catinca de ce a ales, totuşi, să se înscrie în *9G (Noua generaţie)*. Iar ea mi-a răspuns: „Sincer, am avut multe îndoieli înainte să mă înscriu. Am colegi care au hotărât să boicoteze acest program şi au refuzat să participe. Când noi ne-am adunat să discutăm despre acest proiect, am oscilat între două dileme; prima: oare e un proiect pe bune sau e doar o cacealma? şi a doua: dacă acceptăm acest angajament, oare enu încurajăm producţiile realizate gratuit de către cei tineri?". Până la urmă, au ales să acorde o şansă proiectului, având în minte şi posibilitatea eşecului, dar, acum, parcă pierderea unei investiţii emoţionale, economice şi nu numai nu este tocmai uşor de suportat.

Pe de altă parte, Horia, deşi a preferat să încerce şi el ruleta TNB, alături de colegii lui de echipă, a avut în vedere partea practică a conceperii spectacolului. *ActOrchestra* este o producţie mică, care poate fi purtată... într-un geamantan, să zicem; căreia adaptările la un spaţiu nou nu îi vor aduce daune prea mari. Bineînţeles, cerinţele tehnice s-ar putea să le aducă câteva probleme, dar sunt, oricum, mai uşor de rezolvat decât în cazul Catincăi. Totuşi, nu a putut să nu recunoască că se simte dezamăgit de sistemul teatral din ţara noastră care îl dezamăgeşte de fiecare dată.

Realitatea este că nu primirea sau disponibilitatea iniţiatorilor sunt dezarmante (ei „fac ce pot", după cum spun participanţii), ci demararea unui proiect fără o viziune de ansamblu, fără o metodă de integrare a unor elemente noi într-un sistem anchilozat.

Aici se adaugă promovarea lipsită de vlagă, care a anunţat timid prima repetiţie cu public a spectacolului *DISTOPIE.Shakespeare.REMIX* într-un comunicat de presă cu informaţii incomplete şi eronate. Promovarea a pălit treptat până am ajuns la repetiţia proiectului *Copii de aruncat*, faţă de care am avut sentimentul că s-a desfăşurat aproape în secret. Da, veţi spune, dar TNB a anunţat că nu va face nicio investiţie în aceste proiecte până nu vor fi alese cele câştigătoare. Perfect adevărat, dar, oare, promovarea nu se referă, de fapt, la popularizarea programului *9G (Noua generaţie)*, care este un produs al TNB? Presupun că nu îţi scufunzi corabia doar ca să nu dai bani vâslaşilor sau... Situaţia este, însă, limpede: programul cuprinde aceste proiecte, ceea ce înseamnă că promovarea *9G* este strâns legată de promovarea acestor spectacole; ceea ce înseamnă măcar un afiş generic al acestui program care să fie adaptat la fiecare spectacol, măcar o prezentare, dacă nu un sinopsis, care să lămurească şi, de ce nu, să ademenească spectatorii (care parcă trebuie să îşi exprime opinia faţă de spectacol prin acele chestionare pe care le primim la intrarea în sală...) şi măcar o casetă artistică şi tehnică corectă. Asta este regula, dacă doreşti să realizezi ceva cu adevărat cuceritor, trebuie să investeşti ceva în plus pe lângă o nelimitată bunăvoinţă – poate timp, interes, atenţie...

Totuşi, cu riscul să mă repet, probabil că la vremea la care veţi citi acest articol lucrurile vor merge foarte bine în programul *9G (Noua generaţie)*, doar a trecut o vară. Pe deasupra sunt doar la prima ediţie. Întotdeauna prima ediţie este cea mai confuză şi grea, cea de-a doua cea mai obositoare, pentru că ai identificat probleme care iniţial ţi-au scăpat şi trebuie să acoperi tot, iar de la a treia, ediţiile sunt nemiloase, pentru că îţi aruncă în spate povara standardului pe care trebuie să îl întreci de la an la an. În acest articol nu doresc să arăt cu degetul spre Teatrul Naţional şi nici, Doamne fereşte!, să îmi victimizez colegii, care sunt nişte oameni talentaţi cu spirit întreprinzător, ci să îmi reamintesc cât de obositoare este, de fapt, obişnuinţa cu care ne confruntăm zilnic. Aceea care lasă să se aştearnă praful pe pasiunile oamenilor şi îi lasă să îşi petreacă zilele într-un soi de inerţie risipitoare de energie. Ironia este că schimbarea se produce oricum, chiar şi fără voia noastră, pentru că este naturală. Cred că este păcat să o lăsăm să treacă pe lângă noi şi cred că ar trebui să ne pregătim unii pe alţii pentru ea şi pentru evoluţie.

ROBERT WILSON ȘI...

CEZAR SPÎNU
GABRIEL COȘOVEANU

Nicolae COANDE

DHC, Craiova

În cadrul unei ceremonii care a avut loc pe 26 iunie a.c., regizorului şi artistului vizual american Robert Wilson **i s-a decernat titlul de** Doctor Honoris Causa **al Universităţii din Craiova. Evenimentul a avut loc în Aula Magna a Facultăţii de Drept şi Ştiinţe Sociale.**

Robert Wilson a mulţumit Senatului Universităţii din Craiova pentru acordarea acestei aprecieri academice şi a ţinut un speech în care a evocat, între altele, întâlnirea sa cu Eugène Ionesco, în apartamentul parizian al dramaturgului.

Laudatio a fost rostit de Alexandru Boureanu, coordonator al Departamentului de Artă Teatrală al Universităţii din Craiova. La finalul ceremoniei, directorul Teatrului Naţional „Marin Sorescu" Craiova, Mircea Cornişteanu, a ţinut să remarce excelenta colaborare a importantului regizor american cu instituţia craioveană, precum şi şansa ca un teatru din România să poată lucra cu o personalitate artistică de talia lui Wilson.

Cel mai important proiect teatral derulat în ultimii ani în România, *Rinocerii* de Eugène Ionesco, în regia lui Robert Wilson, a avut premiera pe 2 iulie 2014, la Teatrul Naţional Craiova. Timp de mai multe luni, cu o întrerupere dictată de calendarul personal al regizorului american (care a montat în acest interval un spectacol la Praga), un grup de 30 de actori ai Naţionalului craiovean, conduşi de Robert Wilson şi de o numeroasă echipă de colaboratori veniţi din mai multe ţări ale lumii au pus la cale un spectacol pe cât de complex, pe atât de inovator.

Robert Wilson a mai fost în câteva rânduri oaspete al României, iar la Craiova i s-au jucat două spectacole, în cadrul Festivalului Internaţional Shakespeare: *Femeia mării* de Henrik Ibsen, în 2008, şi *Sonetele lui Shakespeare*, prezentat de „Berliner Ensemble" în 2012. În 2010, regizorul american a fost prezent la Teatrul craiovean cu conferinţa „Have I been here before?", cu ocazia prezentării filmului spectacolului său *Hamlet – Un monolog*, realizat la Alley Theatre în 1995, în regia şi interpretarea sa.

Laudatio Robert Wilson

Acum mulţi ani, un tânăr regizor american primit, cu entuziasm în cercurile teatrale de la Paris, intra în casa lui Eugène Ionesco. Ce căuta el acolo? – vă veţi întreba, pe bună dreptate. Ce căuta un tânăr care absolvise arhitectură şi design, dar virase spre teatru, în casa unuia dintre corifeii teatrului absurdului? Evident, voia să vadă unde locuieşte Absurdul.

Acel regizor american tocmai montase o piesă a lui Samuel Beckett, prietenul de o viaţă al lui Ionesco – un rival, în ordinea creaţiei, despre care acesta va scrie, în „La Quette intermittente": „Oare e şi el la fel de angoasat ca mine? Norocosul de el, n-a avut accidentul, nefericitul accident. Octogenar, Beckett se ţine bine, merge drept, nu şchioapătă, nu şchioapătă, nu şchioapătă. Mai bea încă whisky?" Până şi whisky-ul îi apropie şi îi desparte pe aceşti doi mari scriitori, în felul în care îi făcea unici pe „dioscurii" Peter O'Toole şi Richard Burton. Când ultimul s-a decis să plece de aici, O'Toole l-a petrecut pe ultimul drum cu aceste cuvinte magnifice: „Când beam eu cu Dick se schimba faţa Angliei!" Şi Ionesco a schimbat faţa teatrului mondial, căruia Robert Wilson, tânărul care îl căuta, de asemenea i-a dat un nou chip, dacă nu cumva mai multe.

Mărturie a acelei întâlniri pariziene rămâne şi azi o fotografie de o subtilă expresivitate, în care cei doi privesc către aparatul de fotografiat – Ionesco, cu surâsul său de budist ironic, în vreme ce Wilson zâmbeşte la rându-i, cu un soi de timiditate, aidoma unui nou Endymion căruia un alt Keats i-ar dedica cunoscutele versuri: „*A thing of beauty is a joy for ever.*" În vreme ce (era mic de statură, se ştie) Ionesco stă în picioare, Wilson, foarte înalt, stă aşezat pe un scaun (unul dintre scaunele lui Ionesco, fireşte), dar părând, parcă, a nu fi în aceeaşi cameră. Aceasta e senzaţia stranie pe care o ai când vezi această fotografie veche: fiecare dintre cei doi artişti te priveşte parcă din propria lui lume, deşi sunt obligaţi de fotograful anonim să intre în acelaşi cadru.

Această tehnică avea să fie dezvoltată de Wilson în multe dintre spectacolele sale, în felul asocierii dintre fotografie şi umbră surprins de Christian Boltanski (în *Scurtă istorie a umbrei*, Victor Ieronim Stoichiţă): „... există un raport direct între umbre şi fotografie. «Fotografie» înseamnă în greacă scriere cu ajutorul luminii. Umbra este, aşadar, o fotografie primitivă. Umbra e reprezentarea în sine a unui deus ex machina, şi sub acest aspect mă interesează ea, deoarece umbra este teatrul însuşi, teatrul în sens de artificiu."

Într-un interviu realizat de Barbara Metais-Chastanier, Jean-Paul Montanari descria cum nu se poate mai bine aerul epocii, timpul în care lucra la Paris tânărul Wilson, acea încordare care precede întotdeauna ceva cu adevărat nou: „Odată cu sosirea lui Bob Wilson, regizorii francezi cei mai renumiţi sunt îngroziţi. Au scuipat pe această muncă, ea fiind negarea a tot ceea ce sunt ei înşişi. Când îl vedem astăzi pe Bob Wilson lucrând cu Berliner Ensemble, nu ne putem abţine să zâmbim. Este ca şi cum totul ar fi fost calculat ideologic de la început: Bob Wilson i-a luat locul lui Brecht, la Berliner. Şi astfel, în 1976, stând în această căldură teribilă, am înţeles după câteva minute că această estetică, pe care Bob Wilson o prezentase deja cu *Deafman Glance*, printre altele, va fi una radical nouă. Nu este deloc ceea ce am văzut pe scena franţuzească. Este, fără îndoială, şocul reciproc pe care l-am simţit şi unii, şi ceilalţi, inclusiv Louis Aragon care a scris ceea ce a scris despre *Deafman Glance*."

Dar cine era acest tânăr care a şocat habitudinile orgolioasei bresle pariziene a artiştilor, centrul lumii artistice mondiale timp de decenii întregi, cel puţin de la Tristan Tzara, André Breton, Pablo Picasso, Constantin Brâncuşi şi Gertrude Stein încoace? Susan Sontag, cea care a scris o splendidă carte despre fotografie, dar şi rânduri minunate despre Emil Cioran, a spus despre opera lui Wilson că „are semnătura unei mari creaţii artistice. Nu mă pot gândi la nimeni altcineva care să aibă un volum de muncă mai mare sau mai influent." Cu Susan Sontag, Wilson va dezvolta o prietenie de durată, bazată pe sentiment, afecţiune şi comuniune spirituală: *Alice in Bed* (1993) va fi spectacolul bazat pe textul cunoscutei scriitoare, şi tot împreună vor lucra pentru a realiza splendidul spectacol *Femeia mării*, pe care norocoşii spectatori craioveni l-au putut vedea în 2010, la Festivalul Shakespeare, cu o Angela Molina de neuitat.

În 1979, Wilson a fost aclamat internaţional pentru *Deafman Glance*, o operă mută, realizată în colaborare cu Raymond Andrews, un talentat băiat surdomut, pe care Wilson îl adoptase. După premiera de la Paris a operei, suprarealistul francez Louis Aragon a scris despre Wilson că „este ceea ce noi, din care suprarealismul s-a născut, am visat că va veni după noi, şi va merge mai departe decât noi... N-am văzut niciodată ceva mai frumos în această lume, de când m-am născut, niciun spectacol nu a ajuns vreodată la glezna acestuia, pentru că el este în acelaşi timp viaţa în starea de veghe şi viaţa cu ochii închişi, confuzia care se face între lumea de zi cu zi şi lumea din fiecare noapte, realitatea amestecată cu visul, inexplicabilul a tot în *Deafman Glance*... Spectacolul lui Robert Wilson nu este suprarealist, aşa cum este mai comod să se spună, ci este ceea ce noi, ceilalţi, din care s-a născut suprarealismul, am visat că va apărea după noi, dincolo de noi, şi îmi imaginez exaltarea pe care tu ai arătat-o aproape în fiecare clipă faţă de această capodoperă a surprizei, în care arta depăşeşte cu fiecare respiraţie a tăcerii aerul presupus al Creatorului... Spectacolul este unul al vindecării, a noastră, de «arta îngheţată», de «arta învăţată», de «arta dictată»."

Munca sa de explorare în domeniul teatrului este prilej de studiu şi cercetare pentru studenţi şi practicieni din întreaga lume. Despre ea se scriu studii şi cărţi *urbi et orbi*, dacă nu ar fi decât să numim cele două redutabile monografii semnate de Frédéric Maurin şi Maria Shevtsova sau studiile profunde ale lui George Banu. Ca artist vizual, Robert Wilson este unic: desenează, pictează, sculptează. Cel mai recent, publicul european a putut vedea până la sfârşitul lunii februarie a acestui an, la Luvru, în Salle de la Chapelle, expoziţia video *Living Rooms*, o transpunere a ceea ce reprezintă spaţiul său de existenţă şi de lucru de la Watermill Center, Fundaţia pe care a înfiinţat-o în 1992. Watermill este o comunitate globală de artişti, un adăpost pentru o generaţie nouă de artişti, care le susţine munca printr-o reţea de instituţii internaţionale ce îmbrăţişează noi abordări interdisciplinare. La binecunoscutul International Summer Arts Program, Wilson invită anual 60–80 de artişti din peste 25 de ţări (48 de ţări în total, până acum), pe durata a 4–5 săptămâni de explorare creativă intensă. Mulţi dintre cei mai recunoscuţi artişti au participat la programele Watermill, printre ei fiind Trisha Brown, David Byrne, Lucinda Childs, Philip Glass, Isabelle Huppert, Jeanne Moreau, Lou Reed, Miranda Richardson, Dominique Sanda, Susan Sontag şi Robert Wilson însuşi. Teatre şi muzee din întreaga lume au montat zeci de proiecte ce fuseseră iniţial dezvoltate la Centrul Watermill. Cum spunea Jessye Norman, „Watermill este cea mai bună idee, dacă vrei să găseşti un loc în artă, de când Pierre Boulez a creat IRCAM la Paris. Spiritul şi darurile unice ale lui Robert Wilson furnizează fundamentul puternic al unei viziuni de creare şi prezentare a tot ceea ce considerăm teatru mai ales, combinând toate artele într-o perspectivă proaspătă."

Wilson este, în arta sa de plastician, un vizionar, posesor al unui stil unic, efasat şi pledând pentru ceea ce Maurin a numit, odată cu titlul cărţii sale, „timpul pentru a vedea, spaţiul pentru a asculta". Pentru George Banu, „Wilson se alătură lui Dali şi Magritte. *Vreau să pictez un peisaj scăldat în soare, cu cer nocturn (stelele şi cornul lunii),* spunea Magritte... *Pot foarte bine să-mi imaginez un peisaj însorit sub un cer nocturn. Dar să-l văd şi să-l reproduc pe pânză nu pot decât dacă aş fi Dumnezeu. Până când o să se întâmple asta, renunţ la proiect.*" Ei bine – conchide Banu –, „astăzi doar Wilson mai pare dispus să accepte o asemenea provocare. Şi cu ce succes!"

Ca altădată Brâncuşi, despre care V. G. Paleolog afirma că munca sa însemna să sculpteze lumina, Wilson are acest credo: „Mereu încep cu lumina, fără ea nu există spaţiu. Machiajul, de asemenea, este foarte important pentru mine, căci tehnicile mele nu vin din teatrul naturalist. Urăsc teatrul naturalist. Consider că a te comporta în mod natural pe scenă este o minciună. Un actor care crede că este natural pe scenă este atât de artificial! Dacă accepţi că este ceva artificial, atunci poţi fi mai onest în ceea ce faci decât să încerci să pretinzi că eşti natural. Aşadar, machiajul e ceva ce mă ajută să aud mai bine, pentru că văd mai bine. Dacă vezi faţa actorului şi gura mişcându-se, este mai uşor să-l auzi. Opera mea e apropiată de opera secolului al XIX-lea, de filmul mut, de Charlie Chaplin… Nu e deloc naturalistă. Ochii – precum în filmul mut – reprezintă limbajul pe care l-am uitat în teatrul de azi."

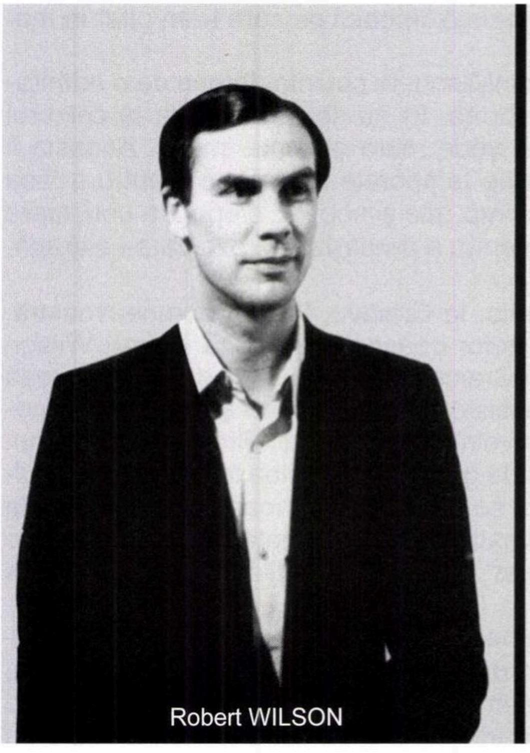
George Banu se înclina în faţa artei lui Wilson, în cuvinte demne de o admiraţie unică, rară: „Opera lui Wilson este enormă. El nu se reclamă de la celebrul slogan *small is beautiful*, ci dimpotrivă, el vede mare şi simte imens. Aceasta îl defineşte pe el, artistul care a spart cadrele temporale normative, pentru a lăsa publicul să plonjeze în adevărate voiaje în timp, zile şi nopţi. E o operă a unui mare descoperitor, dar e şi o operă ce traduce, pentru a parafraza o frază care-i e dragă, graful inimii sale."

Astăzi, Robert Wilson este în România, la Craiova, în faţa dumneavoastră, pentru a primi admiraţia şi căldura aplauzelor noastre. Faptul că Robert Wilson montează *Rinocerii* la Teatrul Naţional din Craiova ţine întrucâtva de miracol. Însă miracolul acestei întâlniri dintre opera antisistem a lui Ionesco şi viziunea iconoclastă a lui Wilson a fost programat graţie voinţei directorului Mircea Cornişteanu, intermediarul necesar pentru ca întâlnirea de gradul trei să aibă loc. Faptul că multaşteptata întâlnire artistică dintre cei doi coloşi ai epocii noastre se petrece la Craiova, nu departe de locul naşterii dramaturgului, reprezintă o semnificaţie de înalt grad spiritual, de care se face „vinovat" chiar Robert Wilson, cel care a ales această piesă din repertoriul lui Ionesco.

Şi acum, să ne reîntoarcem în apartamentul lui Ionesco, acolo unde s-au născut antipiesele sale, acea lume cu punctul de origine în mentalul unei ţări care i-a mai dat lumii pe Constantin Brâncuşi, Mircea Eliade, Emil Cioran, Jean Negulesco sau Benjamin Fondane. Acolo, în acel apartament unde cei doi mari artişti s-au întâlnit cândva, a scris Ionesco această frază cutremurătoare: „Noi, care suntem în Beciurile creaţiei, în beciurile lumii...“ Poate că fraza lui Roger-Pol Droit despre lumea lui Ionesco spune totul: „Face să coexiste amintirea iluminaţiei cu sentimentul modern al absurdului.“

Despre acea întâlnire mirabilă avea să-şi aducă aminte Robert Wilson, în aceşti termeni evocatori: „Când eram foarte tânăr, l-am întâlnit pe Eugène Ionesco, care a venit de câteva ori să vadă primele mele spectacole de teatru din Paris. I-au plăcut şi mi-a spus: «Ai mers mult mai departe decât Beckett.» Şi m-a întrebat la acea vreme – era în 1971 – dacă aş dori să regizez una dintre piesele sale, considerând că aş fi persoana potrivită. Să fiu sincer, nu ştiam cine era, nu-i cunoşteam munca. Abia ştiam cine era Samuel Beckett... Câţiva ani mai târziu, ne-am reîntâlnit şi am luat prânzul în apartamentul său. Şi el a spus din nou că sunt omul potrivit pentru a-i regiza piesele, care erau adesea greşit interpretate. Nu s-a întâmplat niciodată lucrul acesta. Apoi, când m-au solicitat cei de la Craiova, m-am gândit că poate este timpul potrivit pentru a o face. Şi locul potrivit în România pentru a-i monta opera...“

Este timpul potrivit pentru a omagia opera unui mare artist al teatrului mondial, sosit aici, la Craiova, pentru a-l omagia prin arta sa unică pe unicul Ionesco. Unica întâlnire din apartamentul parizian al lui Ionesco şi-a găsit în sfârşit corespondentul: Robert Wilson este acum la Craiova, pentru a-l întâlni pe Ionesco în lumea creată de geniul său spectacologic. *Rinocerii* pot să înceapă: Wilson este aici, iar Ionesco aşteaptă ridicarea cortinei, de undeva, din sală, cu acel zâmbet de histrion perfect care a spus, ca pentru sine, dar destul de tare încât să auzim cu toţii: „Am pus pe roate istoria teatrului.“



Robert WILSON

Eugen IONESCU

Daria DIMIU

Imposibilul tangibil şi absurdul logic

Dictatura regizorului presupune adesea interpretarea textului, nu simpla lui reprezentare. Uneori chiar se desprinde atât de mult de dorinţa autorului său şi de linia analizelor teoretice, încât cu stupefacţie poţi socoti direcţia de scenă o mică trădare, la fel cum îndeobşte se spune în cazul traducerilor. Cel ce-şi asumă spectacolul nu-şi doreşte statutul de creator de rangul doi. El „trage“ textul spre sine, reducându-l deseori la nivel de pretext.

Artist complex, cu rădăcini în varii ramuri ale Artei (studii de arhitectură şi pictură la Institutul Pratt din Brooklin, de pictură cu George McNeil la Paris, atras de creaţia coregrafilor de renume George Balanchine, Merce Cunningham şi Martha Graham), **Robert Wilson** e, pe mapamond, un nume respectat şi premiat în multe domenii de expresie artistică. Cunoscut craiovenilor prin spectacolele *Femeia mării*, *Hamlet. Un monolog* şi *Sonetele lui Shakespeare*, venite în ediţiile precedente ale Festivalului Internaţional Shakespeare de la Craiova, reputatul Robert Wilson acceptase de principiu colaborarea cu Teatrul Naţional „Marin Sorescu“, fără a se decide asupra textului.

„Şi în căderea unei vrăbii lucrează providenţa“ spunea Hamlet. Toate au timpul potrivit, momentul fast în care capacitatea de absorbţie e la apogeu, pregătită anume pentru acel lucru. În special în domeniul Artei – indiferent că e vorba de creaţie sau de receptare. În elegantul caiet de sală, în condiţii grafice impecabile (cu atât mai regretabilă neglijenţa repetată observabilă în privinţa despărţirii în slabe), regizorul povesteşte întâlnirile sinuoase cu textul ionescian, care preced cu 44 de ani montarea craioveană. Pe când americanul se afla la Paris pentru prezentarea primului său spectacol semnificativ (*Deafman glance/Privirea celui surd*), Eugen Ionescu l-a invitat la el şi, considerând că „Ai mers mai departe decât Beckett“, i-a propus să-i regizeze una dintre piese, sugestie repusă pe tapet câţiva ani mai târziu. Bannerul de la premieră alătură fotografiile dramaturgului şi regizorului de la momentul primei întâlniri.

După alegerea piesei, munca a intrat într-o nouă etapă, cea transoceanică: Mircea Cornişteanu şi câţiva colaboratori au petrecut câtva timp la The Watermill Center – un laborator interdisciplinar din Long Island (administrat de Fundaţia Byrd Hoffman Water Mill) destinat artelor şi ştiinţelor umane a cărui reşedinţă permanentă funcţionează din 2009 – pentru punerea la punct a detaliilor tehnice. Cel mai dificil de surmontat a fost asigurarea light design-ului la standardele cerute, aparatura inexistentă în dotarea Teatrului Naţional craiovean la data începerilor tratativelor: la precedenta ediţie a Festivalului Internaţional Shakespeare de la Craiova, numai montarea luminilor necesare *Sonetelor...* venite de la Berliner Ensemble a durat cinci zile!

Premiera absolută a piesei ***Rinocerii*** avusese loc la Düsseldorf, pe 6 noiembrie 1959, textul fiind tipărit în acelaşi an la Editura Gallimard. De atunci, piesa a avut montări pe toate scenele lumii. În aprilie 1960, Orson Welles a regizat-o la Royal Court Theatre din Londra, cu Laurence Olivier (*Bérenger*) şi Joan Plowright (*Daisy*), acompaniaţi de Michael Bates, Miles Malleson şi Peter Sallis. În România, piesa a fost întâia oară văzută la Teatrul de Comedie, cu Radu Beligan în rolul Béranger (regia Lucian Giurchescu). Montarea din 2014 este prima înfăţişare a *Rinocerilor* pe scena craioveană. Primele reprezentaţii (multe premiere şi avanpremiere) au stat în preajma sărbătoririi Zilei Independentei S.U.A.

Foto: Adi Bulboacă

Wilson simplifică piesa „în trei acte şi patru tablouri", într-un spectacol stratificat, stilat şi de maximă coerenţă, cu durata aproape înjumătăţită faţă de cât ar necesita reprezentarea efectivă care să ţină cont de respectarea tuturor replicilor şi de însuşi timpul rostirii (respectiv de ritmul respiraţiei). Se presupune îndeobşte că dramaturgul îşi exprimă oroarea faţă de ameninţarea crescândă a conformismului ideologic (exegeza a trudit mult în a depista dacă flagelul în cauză va fi fost comunismul, nazismul sau fascismul). Indiferent care ar fi răspunsul corect, de animalizarea din piesă, de regresul unei entităţi la rang inferior scapă doar Béranger, nume frecvent întâlnit în dramaturgia ionesciană, în care bună parte a criticii vede un *alter ego* al autorului.

Wilson nu se leagă de pericole, nu avertizează asupra unor flageluri ce pândesc din umbră, ci se axează asupra unei ştiri ca de ziar ce bulversează viaţa unei comunităţi patriarhale liniştite, unde gospodina merge la piaţă cu pisica sub braţ, băcanul supraveghează din pragul prăvăliei sale şi comunică tuturor ce se petrece, doi buni prieteni – uniţi tocmai de diferenţele dintre ei – se întâlnesc zilnic. În acest spaţiu nenumit şi atemporal, un lucru de neconceput se petrece, iniţial fără să fie luat în seamă: apare un rinocer. Rinocerul este perceput ca atare, conform definiţiei, de animal exotic şi, prin apariţia-i neobişnuită într-o localitate anodină, stârneşte mai degrabă nedumerire şi neîncredere decât teamă – cum, în definitiv, ar fi trebuit.

Dacă ar fi să depistezi replicile definitorii care constituie capetele segmentului alcătuit de montare, acestea ar fi „e o poveste de adormit copiii", respectiv „un rinocer nu-i motiv să spargi pahare..."

Cortina-ghilotină roşie cu obstinaţie lăsată (se ridică la aproape patru minute după începutul spectacolului) transformă prosceniumul într-un fel de coridor, dându-i

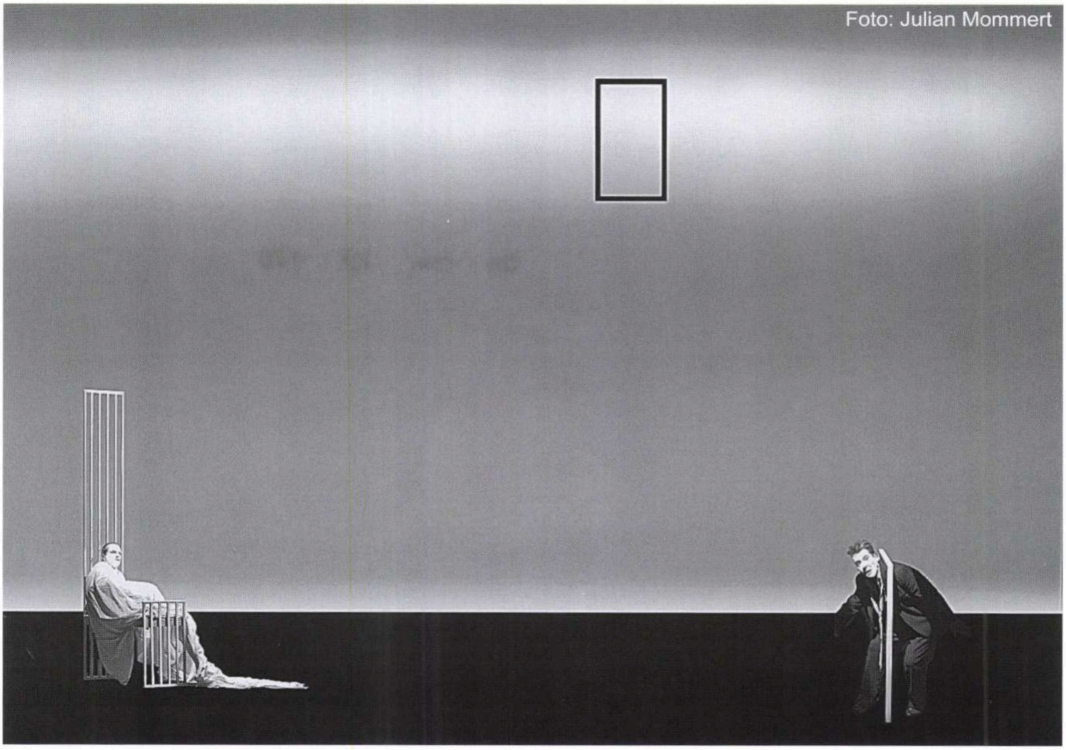


Foto: Julian Mommert

însemnătate spaţială aparte şi funcţionalitate strict delimitată în cadrul montării. Dacă în *Sonete*... era culoarul pe care se plimba, cânta şi juca Rufus Wainwright, aici este un soi de limb, o zonă a aparentei imobilităţi: doar ţeste alburii străpung ca prin farmec podeaua (avantajul de a sta mai spre mijlocul sălii, pentru o mai bună vizibilitate de ansamblu nici nu-ţi permite să te dumireşti de la început că e vorba de oameni vii, nu de manechine). Aceste capete cadaverice, orientate cu precizie milimetrică spre puncte diferite ale sălii rostesc fără şir frânturi onomatopeice şi monosilabice („Bună dimineaţa", „Pis-pis", „S-aştept", „Nu-mi place s-aştept", „Pis-pis", „Cămaşa ta", „Pis-pis", „Calculez", „Fă un efort de voinţă", „Pis-pis") într-un straniu cor apocaliptic. E vocea unei lumi inconştiente încă de pericolul care o pândeşte.

Un tropăit sacadat rău prevestitor domină începutul spectacolului, receptat iniţial ca un sunet de ghilotină. Atât decorul, cât şi costumele sunt dominate de o paletă cromatică rece, distantă. Mărginit de leduri cu lumină agresivă, prosceniumul induce atmosfera de cabaret. Dar, prin fundalul amplu drapat şi prin personajele care evoluează în faţa lui aduce şi a castel de păpuşi. Înapoia cortinei grele roşii se află una neagră, a cărei înlăturare lasă la vedere un amplu ecran cu rol când cinematografic (fundal forestier), când documentar (personajele urcă în şir indian, pe o scară parcă fără finalitate, profilate pe un fundal cu litere amestecate, amintind, deşi puţin probabil ca americanul să fi avut acces la asemenea amintire pur românească – de mostrele anual cerute în comunism posesorilor de maşini de scris). Pe fundalul-ecran, o pădure toamna, înţepenită în ceaţă. Un rinocer îşi face apariţia în proiecţie, cu vagi mişcări de dans. Greoaia creatura pare la început benignă şi chiar simpatică. Trunchiurile unor copaci falnici (judecând după grosime) cad pe măsură ce animalul avansează spre dreapta.

Foto: Adi Bulboacă

Producţia nu poate fi decorticată pe un singur palier: componentele sale constituie un spectacol în sine, asamblate într-un tot unitar, nu subordonate – cum obişnuim a le percepe. Scenografia, luminile, mişcarea milimetric calculate converg spre produsul final. Regizorul abordează pe două paliere textul tipărit: curgerea dramatică pe de o parte şi didascaliile pe de alta. Din ceea ce-şi imaginase dramaturgul drept indicaţii de regie şi scenografie – unele sporadice, altele extinse şi detaliate –, a reţinut amprenta puternic senzorială, elementele frapante de cromatică, lumini şi sunet. Cum ne-a obişnuit, el se joacă cu culorile, cu siluetele, cu spaţiile. Revine, obsedant, un cântecel ca de adormit copiii sau de mecanism cu cheiţă. Culorile ţipătoare ale machiajelor (combinaţii de culori complementare în tonuri puternice) şi ale imprimeurilor evită stridenţa prin juxtapunerea pe fonduri cromatice neutre. Foloseşte lumina crudă, onomatopee, voci ca descinse din teatrul de animaţie.

Mulţimea de actori e secundată de o armată de tehnicieni. Actorii parcă sunt păpuşi, maşinării („mi se pare că pe scena lui Eugen Ionescu nu există decât un singur conflict esenţial, [...] este cel care opune personajul mecanismului" – scria Gelu Ionescu în prefaţa la volumele de teatru apărute în colecţia BPT). Siluetele, posturile lor – bărbaţii în costum, femeile în rochii de referinţă pointilistă, al căror croi le exagerează ţinuta – trimit uneori la figuri ilustre şi personaje devenite reper ale istoriei cinematografiei precum Charlot, Data din *Star Trek*.

Coloanele din hârţoage stau, la propriu, neputincioase, mărturie unui fapt insolit. De invazia pachidermelor şi iminenta rinocerizare, localnicii încearcă zadarnic să se salveze printr-o ascensiune spre nicăieri. Dar busculada profilată pe fond siniliu nu are niciun rezultat. Receptorul negru, aninat parcă de nicăieri, include referinţa la incomunicabilitatea caracteristică relaţiilor din sfera teatrului

Foto: Adi Bulboacă

absurdului. Semnalul vizual al transformării (o palmă cu degetele răşchirate sprijinită de nas) nu are nimic terifiant, ci aduce a tiflă, deci a „poveste de copii".

Deseori Robert Wilson se autocitează. Asemănările dintre un spectacol şi altul depăşesc definiţia stilului şi trimit spre domeniul comercial, al reclamei. De exemplu, o frântură măsurabilă în secunde a *Sonetelor...* (cortina săltată de-o şchioapă, încât să permită vizualizarea unei rocării) face referire la *Femeia mării*, iar aici, însăşi dispunerea unghiulară a unor obiecte, utilizarea unor elemente (profilul scaunelor, aranjarea ramelor de tablouri) aminteşte de montarea berlineză.

Influența picturală (Magritte) frapează în fiecare scenă: ferestre cu draperii grele, obiecte familiare în contexte neașteptate, siluete depersonalizate, umbre parcă golite de conţinut. Chiar şi receptorul atârnat parcă descinde din suita de tablouri „*Ceci n'est pas...*"

Prin utilizarea lui Ilie Gheorge în dublu rol (unul anume scris, celălalt închipuit din sumedenie de alte replici), regizorul dă o nouă curgere piesei, subsumând logicii caracterul testimonial. Ilie Gheorghe rosteşte aproape integral textul, partenerilor rămânându-le replici sporadice. Partitura încredinţată lui îmbină într-unul singur personajul creat de dramaturg (*Logicianul*) şi pe cel inventat de regizor (*Martorul*). Unul dintre copaci se prăvale în timp ce el vorbeşte; apoi urmează alţii, la intervale din ce în ce mai scurte.

Spectacolul a fost deja inclus în programul Festivalului Naţional de Teatru de anul acesta, şi va putea fi văzut la Craiova, la fel cum în urmă cu câţiva ani pentru vizionarea producţiei *Faust* s-a impus vizionarea la Sibiu. Până la sfârşitul acestui an vor mai avea loc încă nouă reprezentaţii în serii de câte trei, în lunile octombrie,

Foto: Adi Bulboacă

noiembrie şi decembrie 2014, iar în 2015 spectacolul va fi prezentat în turnee şi festivaluri internaţionale în Norvegia, Anglia, Polonia, Ungaria ş.a.

Dacă dramaturgul (26.XI.1909 – 28.III.1994) se numeşte Eugen Ionescu sau Eugène Ionesco e încă neelucidat. Cert e că omul născut pe plaiuri mioritice a schimbat faţa teatrului mondial. Fără îndoială, faptul că Robert Wilson a acceptat să vină să monteze în România e un eveniment istoric şi o mare victorie a celui care l-a convins. Că un creator de talie mondială s-a oprit asupra textului unui dramaturg cu origini olteneşti este un bonus. Cu piesa lui Eugen Ionescu, Robert Wilson a dovedit că imposibilul nu-i de neatins: spectacolul e fidel dramaturgului român (în pofida modificărilor operate în text), nu se depărtează de exegetica teatrului absurdului şi se înscrie în stilul inconfundabil al americanului.

Teatrul Naţional „Marin Sorescu“ Craiova – Rinocerii **de Eugène Ionesco. Un spectacol de Robert Wilson. Traducerea în română de Vlad Russo şi Vlad Zograffi. Costume: Jacques Reynaud. Regizori asociaţi: Charles Chemin şi Tirman Hecker. Scenograf asociat: Adrian Damian. Lighting design: John Torres şi A.J.Weissbard. Video: Tomek Jeziorski. Muzica: Adam Lenz. Sound design: Daniel Drăgoescu. Dramaturg: Konrad Kuhn. Cu: Ilie Gheorghe (*Martorul, logicianul*), Valentin Mihali (*Béranger*), Iulia Bleonţ (*Daisy*), Claudiu Bleonţ (*Jean*), Valer Delakeza (*Dudard*), Tamara Popescu (*Soţia băcanului*), Angel Rababoc (*Băcanul*), Nicolae Poghirc (*Domnul bătrân*), Raluca Păun (*Gospodina*), Monica Ardeleanu (*Chelneriţa*), George Albert Costa (*Patronul cafenelei*), Cosmin Rădescu (*Domnul Papillon*), Constantin Cicort (*Botard*), Mirela Cioabă (*Madame Boeuf*), Dragoş Măceşanu (*Un pompier*), Iulia Colan & Ion Colan (*Vecini bătrâni*) şi Corina Druc, Anca-Maria Ghiţă, Geni Macsim, Nataşa Raab, Costinela Ungureanu, Clara Vulpe, Cătălin Băicuş, Cosmin Dolea, Claudiu Mihai, Ştefan Mirea, Marian Politic, Eugen Titu, Cătălin Vieru. Data premierei: 2 iulie 2014.**

Foto: Julian Mommert

Adrian MIHALACHE

Despre logica rinocerilor

Teatrul lui Eugène Ionesco a intrat într-un con de umbră. Includerea autorului printre „nemuritorii" membri ai Academiei Franceze şi opţiunile sale de dreapta, enunţate ferm în ultimele sale interviuri din *Figaro Magazine*, l-au clasat ca incompatibil cu mediul politic corect al intelighenţiei pariziene. Deseori, înregimentarea garantează bunăstarea, dar instituţionalizarea aproape întotdeauna precede uitarea. A intervenit şi schimbarea de paradigmă din teatru. Ionesco vedea textul dramatic ca partitura unui compozitor şi cerea din partea regizorului fidelitatea unui dirijor. Teatrul postdramatic a eliminat, însă, autorul, înlocuindu-l cu „dramaturgul" (un fel de copywriter în slujba regizorului). Unii, mai îndrăzneţi (de exemplu, Compania „Rimini Protokoll"), au eliminat chiar şi actorii, înlocuindu-i cu neprofesionişti, aşa-numiţi experţi în problematica abordată în spectacol. Mai rămâne un pas, nu prea greu de făcut: anume, să se elimine şi publicul, pentru ca arta teatrală să se împlinească într-o totală libertate! *Français, encore un petit effort pour devenir républicains!* (*Francezi, încă un mic efort pentru a deveni republicani!*) – spunea Marchizul de Sade, la începutul revoluţiei care-l scosese de la Bastilia.

Este adevărat că piesele lui Ionesco se mai joacă încă, fie pentru că tineri regizori apolitici (Lagarce, între alţii) sunt fermecaţi de ele, fie că bătrâni actori de renume persistă în a-i interpreta personajele. La Paris, de un an şi mai bine, Michel Bouquet, la nouăzeci de ani, joacă seară de seară *Regele moare* (probabil, ca un fel de stratagemă ca să păcălească moartea). Aceste evenimente nu trebuie să ne inducă în eroare: în pofida lor, se vede clar că Ionesco nu mai e la modă; ca şi inteligenţa, care a devenit o calitate derizorie, în raport cu devotamentul, conformismul şi travaliul eficient...

De aceea, faptul că Mircea Cornişteanu, directorul Teatrului Naţional „Marin Sorescu", l-a convins pe Robert Wilson să pună în scenă ***Rinocerii***, la Craiova, este un eveniment întru totul remarcabil. Robert Wilson este un tipic regizor al teatrului postdramatic: el face spectacole în care elementul vizual este preponderent, după scenarii proprii sau masacrând fără milă mari piese ale literaturii dramatice. Wilson mărturiseşte că a avut repetate ocazii să monteze piese de Ionesco, uneori la cererea autorului însuşi. A refuzat mereu, pentru că nu dorea să se subordoneze decât propriei sale inspiraţii, nicidecum să urmeze gândul altcuiva. A făcut-o de data asta, iar rezultatul este mai mult decât interesant.

Am văzut câteva spectacole ale lui Wilson, mereu siderat de magia viziunii sale plastice, uneori decepţionat de precaritatea adaptării unor mari capodopere teatrale la stilul său. Adaptarea *Sonetelor* lui Shakespeare, prezentată tot la Craiova, în contextul Festivalului Shakespeare organizat de Emil Boroghină, a fost un regal. *Peter Pan*, văzut la Paris, tot cu „Berliner Ensemble", a fost fermecător. Dar *Femeia mării*, după Ibsen, la Bucureşti, n-a fost decât un *slide-show*.

Spectacolul lui Wilson de la Craiova nu poate fi judecat fără referiri la alte mari spectacole cu aceeaşi piesă, pe care am avut şansa să le văd. Rămâne de neuitat montarea lui Lucian Giurchescu de la Teatrul de Comedie, cu Radu Beligan (cel mai bun *Bérenger*, în opinia lui Ionesco), Ion Lucian în rolul lui *Jean* şi incredibil de senzuala Sanda Toma, în *Daisy*. Aflat în turneu la Paris, a pus în umbră montarea lui Jean-Louis Barrault de la „Odéon". Am mai văzut, tot la Craiova, o mizanscenă modernă şi inteligentă a lui Tompa Gábor. Spectacolul lui Wilson surprinde prin două importante inovaţii: el rupe cu tradiţia interpretării politico-ideologice a textului, dar nici nu sacrifică piesa pe altarul fantasmelor lui vizuale. Este, poate, prima dată când un mare regizor postmodern s-a plecat în faţa unui mare autor modern.

În anii 1960, miza oricărei montări a *Rinocerilor* era ideologică. Ce însemna procesul de „rinocerizare"? Evoluţia spre autoritarismul fascist, sau spre totalitarismul comunist? Pentru o Românie aflată într-un moment de benefică deschidere politică, era vital să se recunoască echivalenţa celor două variante ale alternativei. David Esrig, care montase *Aşteptându-l pe Godot* (1980) în România comunistă, a emigrat în Germania şi, încercând să-l pună în scenă acolo, şi-a dat seama că schimbarea de ambient necesită o schimbare de viziune. Cu atât mai mult, translaţia temporală reclamă o drastică revizuire regizorală. Wilson ne oferă o versiune a *Rinocerilor* pentru mileniul trei, fără să-l trădeze pe Ionesco, rămas în mileniul doi.

Spectacolul are toate ingredientele care ţin de brand-ul Wilson: fundaluri luminoase impresionante (cu schimbări rapide de la o culoare la alta), video-uri spectaculoase, costume expresive şi extravagante, elemente de decor interesante. Dar, dacă toate acestea erau de aşteptat, abordarea intelectuală a piesei m-a surprins, şi încă în modul cel mai plăcut. Wilson se debarasează de toate conotaţiile politico-ideologice. Vede în „rinocerizare" nu un proces de fanatizare prin înregimentare, ci o regresie la animalitatea care persistă, latentă şi ameninţătoare, în ciuda progresului prin civilizare. Personajele simt, la început subliminal, apoi din ce în ce mai evident, presiunea a ceea ce Freud numea inconfortul de a trăi în conformitate cu normele culturale; în consecinţă, tind să revină la o stare dominată de instincte. Marea noutate a spectacolului este aceea că responsabil de tot ce se întâmplă este tocmai Logicianul, cel care, la Ionesco, face doar penibile eforturi de

Foto: Adi Bulboacă

raţionalizare. El este *le Satan qui mène le bal*, diavolul care conduce mersul lucrurilor. Ca să fie totul clar, interpretul *Logicianului*, Ilie Gheorghe, spune aproape tot textul, ceilalţi deseori mulţumindu-se să mimeze, ca şi cum ar fi doar nişte marionete care atârnă de sforile cuvintelor „Marelui Manipulator". La drept vorbind, ideea nu este nouă: am mai văzut-o aplicată, de pildă, în *Furtuna* regizată de Cristian Juncu, unde Ariel spunea replicile naufragiaţilor, subliniind că el îi „regiza". Ea are, aici, o semnificaţie mai subtilă, care apare cât se poate de clar în final. Celebrul monolog concluziv al lui Bérenger, prin care el declară că va rezista la nesfârşit, este rostit tot de Logician, şi încă într-o manieră atât de emfatică, încât este, pe moment, deconcertantă. Reflectând, îţi dai seama că s-a vrut o deconstrucţie a mesajului „umanist", pentru a arăta că şi el este la fel de găunos ca şi trendul căruia vrea să i se opună.

Din zvonuri de culise, am aflat că Wilson ar fi fost extrem de încântat de calităţile de actor ale lui Ilie Gheorghe, fapt care l-a întărit în convingerea că trebuie să-i dea partea leului din tot textul. Ideea lui Wilson că o logică împinsă *in extremis* duce la contrariul ei este interesantă. Încercând să interpreteze în termeni intuitivi modelele fizicii cuantice, aşa cum erau ele formulate prin ecuaţii, Einstein spunea că, dacă urmezi orbeşte logica, ea te duce la dracu'. Este exact ce se întâmplă în comunitatea provincială pe care Ionesco o condamnă la bestialitate; iar Wilson explică de ce nu se putea nicidecum altfel.

O altă mare calitate a spectacolului constă în redimensionarea lui Bérenger. În interpretările mai vechi, el este figura aparent ştearsă, care însă rezistă eroic, până la capăt. Cu peruca lui roşcată şi truculenţa accentuată, Valentin Mihali este pregnant, interesant, chiar şocant. Din piesă ştim că-i place păhărelul, dar în spectacol este aproape dipsoman. Actorul arată clar că, într-o lume aflată în degringoladă, doar băutura poate să te menţină treaz. Scena confruntării cu amicul *Jean* (admirabil interpretat de Claudiu Bleonţ, aflat în mare formă) este un moment remarcabil. Ne aducem aminte că, în anii 1960, pe Broadway, se ajungea, spre oroarea autorului, la o bătaie între cei doi. Aici, solemnitatea şi nobleţea întrevederii trimite la cele mai frumoase scene din trilogia lui Kushner, *Îngeri în America*. Claudiu Bleonţ nu face din Jean un individ aflat în curs de degenerare, ci o figură tragică, perfect conştientă de neputinţa ei. Am regretat că relaţia dintre Bérenger şi Daisy este cumva pusă între paranteze. Adaptarea dramaturgului Konrad Kuhn – desigur, la indicaţiile lui Wilson – a redus din impactul unui personaj feminin interesant, cu toată sensibilitatea interpretării Iuliei Bleonţ. Construcţia piesei este de aşa natură, încât celelalte personaje sar în ochi doar atunci când joacă prost. Nu este cazul. Întreaga echipă a fost la înălţime; nu are rost enumerarea, căci cu toţii – excelenţi – se pot regăsi la finalul articolului, în distribuţie.

Regizorul a introdus nişte interludii între acte şi unele scene în care actorii îşi scot capetele prin nişte găuri practicate în avanscenă, spunând diverse lucruri, ca într-un cor antic, la modul eterofon. Rostul dramatic nu este estetic, ci doar acela de a da timp schimbărilor de decor. Fundalurile luminoase ale lui Wilson sunt admirabile, iar performanţa tehnică de a le schimba rapid contribuie mult la reuşita spectacolului. Video-ul lui Tomek Jeziorski, cu copaci care cad lent şi rinoceri care se plimbă printr-un fel de *Jurassic Park*, este o ilustraţie cam copilăroasă. Ca elemente de decor, sar în ochi scaunele gândite de Wilson, superbe în sine şi foarte expresive. De altfel, în colecţia lui, pe care am văzut-o la Luvru, un astfel de scaun era agăţat de perete, cu picioarele în sus.

Sunt convins că şi Ionesco a văzut spectacolul, de acolo de unde e; desigur că o fi avut obiecţii, dar am bănuiala că, în fine, s-a înţeles mai bine pe sine însuşi.

Robert WILSON la finalul spectacolului

Foto: Adi Bulboacă

...PIPPO DELBONO

Mircea MORARIU

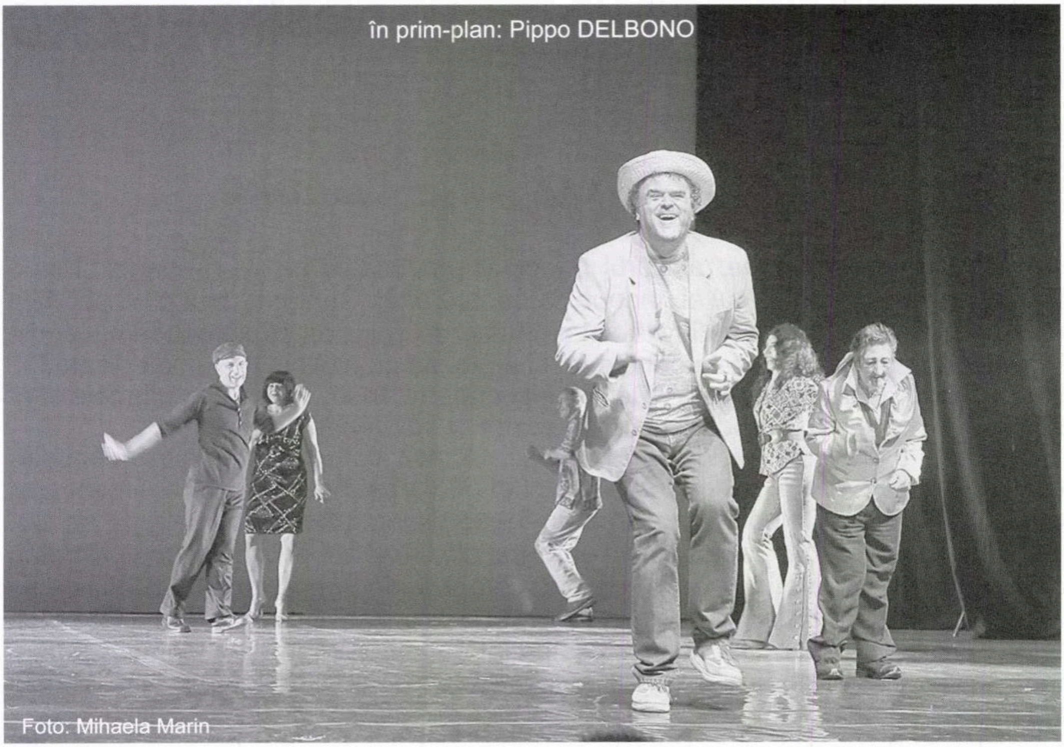
Cântec despre mine însumi

Spectacolul ***Orhidee***, al cărui principal producător este Compania „Pippo Delbono“, iar regizor liderul ei, începe ca oricare altul. Conform unui protocol deja cunoscut. O voce din off ne invită cât se poate de politicos să ne ocupăm locurile în sală şi să ne închidem telefoanele mobile. Vocea nu uită ca, în numele Teatrului, să ne ureze „distracţie plăcută“. De aici mai departe, însă, mai toate cutumele sunt sistematic încălcate. Aruncate cu bună ştiinţă în aer. Infirmate.

Vocea (care nu e nicidecum înregistrată, aşa cum se întâmplă îndeobşte) e *live* şi, în consecinţă, posesorul ei are chef de vorbă. Acesta, care e nimeni altul decât chiar Pippo Delbono, încearcă un fel de dialog informal cu sala. El se slujeşte de cuvinte, căci se autodeclară vorbăreţ din fire şi are privilegiul unui microfon aflat la îndemână; noi ne servim de onomatopee, deoarece, oricât de atipică se anunţă reprezentaţia, legea noninterventiei şi a delimitării dintre performeri şi spectatori pare de necălcat. Dar nu va fi aşa pe întreaga durată a reprezentaţiei: amestecurile vor ajunge să fie şi ele permise. Şi nu e vorba doar de faptul că performerii vor invada adesea sala.

Pippo ne pune întrebări. Ni se pare oare, nouă, spectatorilor, că urarea „distracţie plăcută“ e conformă cu ceea ce ar trebui să fie specificul unui spectacol de teatru? Venim oare la teatru doar ca să ne distrăm, şi atât? Cum venim la teatru? Pe bază de abonament? Acele abonamente comune, denumite, din raţiuni administrative, A, B, C? Însă, nu cumva aceste denumiri strict formale induc o anume discriminare? O ierarhizare a fiinţelor? Suntem noi, oamenii care păşim în sala de spectacole, atât de simplu de introdus în căsuţe şi categorii? Este oare o reprezentaţie doar o întâlnire a unor oameni dintr-o anume categorie?

Scena rămâne pe mai departe goală, iar Pippo continuă să vorbească. Despre sine sau despre alţii. Aşa cum va face, de altminteri, pe durata întregului *performance*. Despre *un sine* mereu imprevizibil, însă tocmai de aceea teribil de omenesc. Despre acei *alţii*, care îi sunt apropiaţi. Apropiaţi, fiindcă îi sunt colegi de Companie, aşa cum e de acum celebrul Bobo, ajuns la 77 de ani şi evocat şi în cartea *Teatrul meu*, apărută în româneşte, în 2009, la Editura Fundaţiei „Camil Petrescu“. Apropiaţi, fiindcă sunt solidari şi contopiţi cu el, într-o formă de teatru ce nu are nimic în comun cu teatrul scrobit, instituţionalizat, în care textul e sfânt, mişcările riguroase, convenţiile de neîncălcat şi totul riguros programat. Îi împărtăşesc concepţia că într-un spectacol se poate vorbi despre orice. Chiar şi despre subiecte până mai ieri socotite tabu, cum ar fi homosexualitatea sau SIDA. Că scena e un loc deschis pentru exprimare, chiar şi pentru acei actori sau, mă rog, performeri, ce nu sunt blindaţi cu diplome, ce nu sunt obligatoriu tineri şi frumoşi, ce îşi exhibă nuditatea, care trec fără complexe de la nuditatea metonimică la nuditatea integrală, cu toate că nu au deloc corpuri de zei şi de zeiţe. Care se dezbracă, în pofida faptului că unii dintre ei sunt graşi, bătrâni, diformi. Adică au corpuri neformate.



în prim-plan: Pippo DELBONO

Foto: Mihaela Marin

Nelson LARICCIA

Foto: Mihaela Marin

De la microfonul lui, Pippo vorbeşte şi despre ceilalţi *alţii*. Despre cei ce îi sunt ori i-au fost potrivnici, despre cei ce refuză diversitatea, despre inamicii alterităţii. Despre partizanii categoricului ridicat la rangul de lege de existenţă. Despre cei ce asimilează viaţa unei foi de parcurs, întocmită undeva, sus – adică Sus –, şi care se impune a fi respectată aidoma. Ca şi cum cineva chiar ar şti nu cum e, ci cum „se gândeşte" acolo Sus. Cei care, cu toate că sunt agresivi, că sunt imorali, în pofida faptului că sunt gata la orice, nu au izbutit să îl facă să devină rău. Pe el, pe Pippo, şi pe aceia cu care îi place lui să se însoţească, dându-ne şi nouă, spectatorilor, şansa însoţirii. Una deocamdată temporară.

Când scena nu mai e goală, e invadată de aparent bizarii actori din Compania lui Pippo. Care dansează fără a fi dansatori perfecţi, cum nu e nici Pippo atunci când abandonează microfonul, care gâfâie după un dans un pic mai lung şi nu se tem să facă asta şi să admită că e greu să dansezi, care cântă cu toate că nu prea au voce, care imită sau parodiază. Atâta doar că nici măcar parodia nu e în spectacolul lui Pippo Delbono una ca la carte. Nu e riguros egală cu sine. Nu e consecventă, nu are numai şi numai acelaşi rost. Nu e destinată exclusiv să provoace râsul, să instituie distanţări, să zămislească bariere, ci foarte adesea rolul ei e să emoţioneze. Ea înseamnă deopotrivă detaşare şi implicare, rupere şi asumare, diferenţă şi asemănare.

Dansurile, cântecele, parodiile sunt însoţite, dublate, completate, contrazise de diapozitive şi de imagini filmate. De acele filme, devenite un fel de Mefisto al scenei moderne – după cum scrie George Banu –, care aici nu doar dilată scena, ci pur şi simplu permit multiplicarea subiectelor abordate în montare.

În fond, despre ce anume e vorba în *Orhidee*, spectacol al cărui punct de plecare este legenda, mitul lui Orchidé, băiatul-nebăiat şi fata-nefată? Despre toate şi despre orice. Despre ambiguităţile şi despre certitudinile vieţii. Certitudini ce ar putea fi un pic încă şi mai relative, mai nisipoase, pentru cineva care aproape zilnic se loveşte de indivizi ce nu vor să îl accepte. Indivizi pradă prejudecăţilor de toate felurile. Nu sunt, fiindcă Pippo şi trupa lui şi-au luat drept aliat teatrul. Acel fel de teatru cu un scenariu deschis oricăror metamorfoze şi vrăjmaş al oricăror limitări sau închistări. Un teatru în care confesiunea personală e întărită de texte din Shakespeare, Cehov, Büchner, Kerouac, Peter Weiss, Gabriela Mistral, Léopold Sédar Senghor. Şi subliniată de muzica devenită „partener subiectiv şi emoţional", cum scrie acelaşi George Banu (cf. *Scena modernă – Mitologii şi miniaturi*, Editura Nemira, Bucureşti, 2014).

Şi totuşi, despre ce e vorba în *Orhidee,* un altfel de „cântec despre mine însumi" decât cel al lui Walt Whitman, spectacol rebel, potrivnic oricărei tentative de geometrizare şi clasificare? Pur şi simplu despre dragoste. Despre dragostea de dincolo de moarte a mamei pentru fiul ei şi despre dragostea acestuia pentru mama trecută în nefiinţă, dar devenită astfel mai apropiată ca niciodată. Despre dragostea faţă de semeni, rămasă intactă, în pofida abandonurilor, refuzurilor, opreliştilor, prejudecăţilor şi relelor de tot felul. Despre oameni şi nenaturalul transformării ori încadrării lor în categorii, litere sau ierarhii. Despre Pippo şi despre prietenii lui. Despre noi înşine.

Emilia Romagna Teatro Fundazione & Compagnia Pippo Delbono – Orhidee. **Un spectacol de Pippo Delbono. Cu: Dolly Albertin, Gianluca Ballarè, Bobo, Pippo Delbono, Ilaria Distante, Simone Goggione, Mario Intruglio, Nelson Lariccia, Julia Morawietz, Gianni Parenti, Pepe Robledo, Grazia Spinelli. Data reprezentaţiei: 12 iunie 2014.**

Daria DIMIU

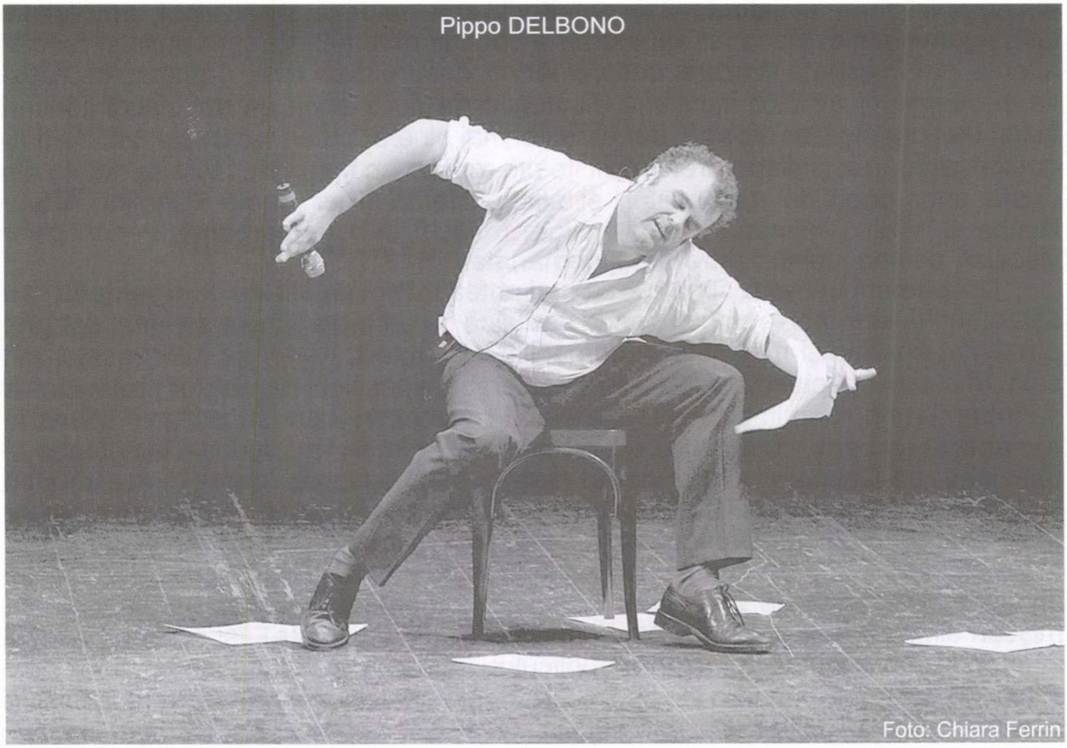
Pippo la Bucureşti

În cadrul unui recent şi îndrăzneţ demers sociologic transoceanic, câţiva subiecţi, de acord să fie – pentru o perioadă determinată – deghizaţi în cerşetori sau oameni fără adăpost şi amplasaţi în proximitatea locuinţelor rudelor lor, nu au fost observaţi de aceştia. Studiul/experimentul dovedeşte fără putinţă de tăgadă că alegem să **nu** vedem aspectele tradiţional socotite urâte şi indezirabile de către societate. Unicitatea lui Pippo Delbono şi a Companiei ce-i poartă numele constă în a fi făcut în teatru pasul necesar de la imitarea vieţii (teoretizată încă din Antichitate) la celebrarea ei. Ei au făcut o marcă unică şi personală din a releva prin mijloace teatrale frumuseţea din oamenii pe care societatea îi marginalizează – elegant, eufemistic – drept „defavorizaţi": nu e niciun secret că unul – faimosul Bobó – este pilonul central al reprezentaţiilor Companiei „Pippo Delbono", prin veridicitatea trăirilor (deşi este microcefal şi multă vreme a trăit într-un azil), că altul e atins de sindromul Down, că însuşi fondatorul şi motorul trupei este seropozitiv. În interviul acordat în exclusivitate lui Pompilius Onofrei, pentru revista *Infinitezimal* (redactor Sebastian-Vlad Popa), cu ocazia venirii în România, Pippo declară că „Artiştii au responsabilitatea de a căuta frumuseţea în oamenii despre care toate instituţiile din jur spun că sunt lipsiţi de frumuseţe" (frază transformată în titlu), respectiv că „Poţi vorbi despre lucruri personale prin intermediul poeţilor, fie că se numesc ei Shakespeare, Rimbaud, Pasolini, Marquez, Pirandello etc."

Actor şi regizor deopotrivă adulat şi contestat, Delbono practică un teatru profund, unic şi personal – cu o latură confesivă evidentă, mereu obiectivată –, cu vădite tendinţe sincretice. Mai toate titlurile producţiilor sale implică un oarecare grad de disperare, o reacţie violentă la realitate, chiar o respingere a acesteia – lucru observabil încă de la debutul cu *Tempo degli assassini/ Vremea ucigaşilor* (1987) –, sau întreţin o stare de nelinişte, precum *La rabbia/ Turbarea* (omagiu lui Pier Paolo Pasolini,1995), *Questo buio feroce/ Această beznă teribilă* (2006), *Guerra/ Război*, *Grido/ Strigăt*, *Sangue/ Sânge* (2013).

După încheierea Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu de anul acesta, unde Compania „Pippo Delbono" a fost prezentă cu spectacolul *Orhidee* şi peliculele *Amore carne* (varianta cu distribuţie extinsă) şi *Sangue*, craiovenii şi bucureştenii au avut posibilitatea de a vedea o producţie ciudată şi captivantă, numită ***Amore carne***, a cărei unitate constă în îmbinarea neaşteptată şi fără cusur a elementelor eterogene. Spectacolul-concert de la Sala „Liviu Ciulei" a Teatrului „Bulandra" e a treia producţie venită în 2014 în Capitală, graţie unui parteneriat între Institutul Francez din Bucureşti şi FITS.

După momente de tensionată aşteptare – când unii spectatori priveau cu impacienţă şi neplăcere cum începutul reprezentaţiei întârzie, într-o bună – pardon! *rea* – tradiţie dâmboviţeană, iar alţii abia îşi croiau, nonşalant, drumul spre locurile rezervate, cei doi interpreţi proveniţi din spaţii artistice şi geografice deosebite şi-au făcut simplu şi firesc intrarea în scenă, îndreptându-se spre două scaune anodine. În deschidere, Pippo ne-a vorbit relaxat, ca într-un anturaj familiar, despre circumstanţele în care s-a născut ideea spectacolului: într-o noapte, l-a întâlnit pe violonistul şi compozitorul Alexander Bălănescu şi, recunoscând în muzica lui ceva



Pippo DELBONO

Foto: Chiara Ferrin

Alexander BĂLĂNESCU şi Pippo DELBONO

Foto: Chiara Ferrin

din propria istorie, amintindu-şi de acordurile smulse de tatăl său viorii, a început o lungă conversaţie, ale cărei meandre i-a condus pe amândoi spre amintiri funciar diferite, dar în esenţă similare: despre părinţi, despre războaiele parcurse de aceştia şi despre cicatricele inevitabil moştenite de fii. S-a ivit un spectacol-concert bizar, de sorginte clar italiană, dar care cel mai bine ar putea fi caracterizat de dragostea, ardoarea şi disperarea implicite din românescul *dor*. Bucăţile selectate din opera unor poeţi de naţionalităţi şi stiluri diferite (Pier Paolo Pasolini, Arthur Rimbaud, Walt Whitman, Thomas Eliott) reflectă la nivel personal, uneori chiar visceral, patima iubirii şi durerea, îngemănate.

Doi oameni în haine simple – cum ai putea întâlni pe stradă, la o cafenea sau aşteptând la semafor – stau şi uneori se ridică de pe nişte simple scaune, dar prin prezenţa, energia şi măiestria în domeniile lor captează energia tuturor celor din sală. În cursul spectacolului, rolurile se schimbă, specificul formaţiilor profesionale se întrepătrund, identităţile naţionale pier. Provocat de actor, muzicianul spune în româneşte un banc, cu trei muşte boeme, care se întâlneau periodic la cafeneaua pariziană „La Coupole". Orice individ care ar fi spus acelaşi banc, în acelaşi ritm lent, ar fi fost zorit şi persiflat de anturaj. Dar tăcerea sălii până când poanta atestă asemănarea tradiţional presupusă (nu ştim dacă şi reală) dintre evrei şi genovezi, în ce priveşte cumpătarea împinsă până la zgârcenia extremă, reflectă respectul impus de persoana de pe scenă. Pasajele coregrafice, în esenţă compuse din mişcări similare (iniţial percepute ca nefireşti şi dezarticulate), îşi schimbă sensul lăuntric şi implicit impactul asupra publicului, în funcţie de ritmul elementelor constitutive şi de suprapunerea lor, pe fondul sonor variat. Recurenţa gesturilor, într-un crescendo ritmic, desemnează în definitiv un strigăt disperat, încrâncenat, al apartenenţei, de o stranie estetică. Caracterul pur personal al producţiei provine din intermezzo-urile vorbite, din relatarea unor fapte anecdotice (inclusiv bancuri) şi din mărturisirea cu rol eliberator a unor aspecte intime şi dureroase; de exemplu, faptul că tatăl lui Pippo pierise cam la vârsta lui actuală; sau că, recent, o dragă prietenă şi apropiată colaboratoare decisese să îşi curme zilele. Recursul la traducerea la microfon se impunea, date fiind pasajele de improvizaţie. Dar chiar dorinţa de profesionalism a traducătoarei (Eva Simon) de a nu folosi în tălmăcire cuvinte de origine comună a dăunat întrucâtva reprezentaţiei, încetinindu-i cursul şi pe alocuri diminuând emoţia.

Titlul originar induce voit şi totodată *ne*voit în eroare, alăturarea substantivelor neavând nimic carnal, în sensul larg încetăţenit. Dragostea poate îmbrăca sumedenie de forme, cea erotică fiind doar una... Elementele folclorice din partitura de vioară trimit la teluric, la primordial. O melodie populară italiană – foarte interesantă, prin cadenţa ei de marş – se apropie de romanţă, în interpretarea baritonală a actorului. Vrăjitor al viorii, Bălănescu smulge din coardele ei icnete, ţipete, zgomot de ferăstrău, scârţâit de vechi balamale. Note prelungi, maşinale, depersonalizate, segmentează în mod voit spectacolul, fiindcă întreaga reprezentaţie îşi propune o îmbinare caleidoscopică, nu tradiţionala formă fluidă, care să decurgă din una-ntr-alta. Omul însuşi – ca măsură a tuturor celor ce sunt – este un conglomerat contradictoriu, şi rolul spectacolului în speţă este de a genera reflecţia.

Se spune că singurul sunet pe care nu-l poate reda muzica e deschiderea porţii Sfântului Petru. Dar poate suntem doar noi nedeprinşi a-l recepta...

Teatrul „Bulandra", Sala „Liviu Ciulei" – Amore carne. **Spectacol-concert cu Pippo Delbono şi Alexander Bălănescu. Data reprezentaţiei: 16 iunie 2014.**

...LEV DODIN

Mircea MORARIU

Când imposibilul devine posibil

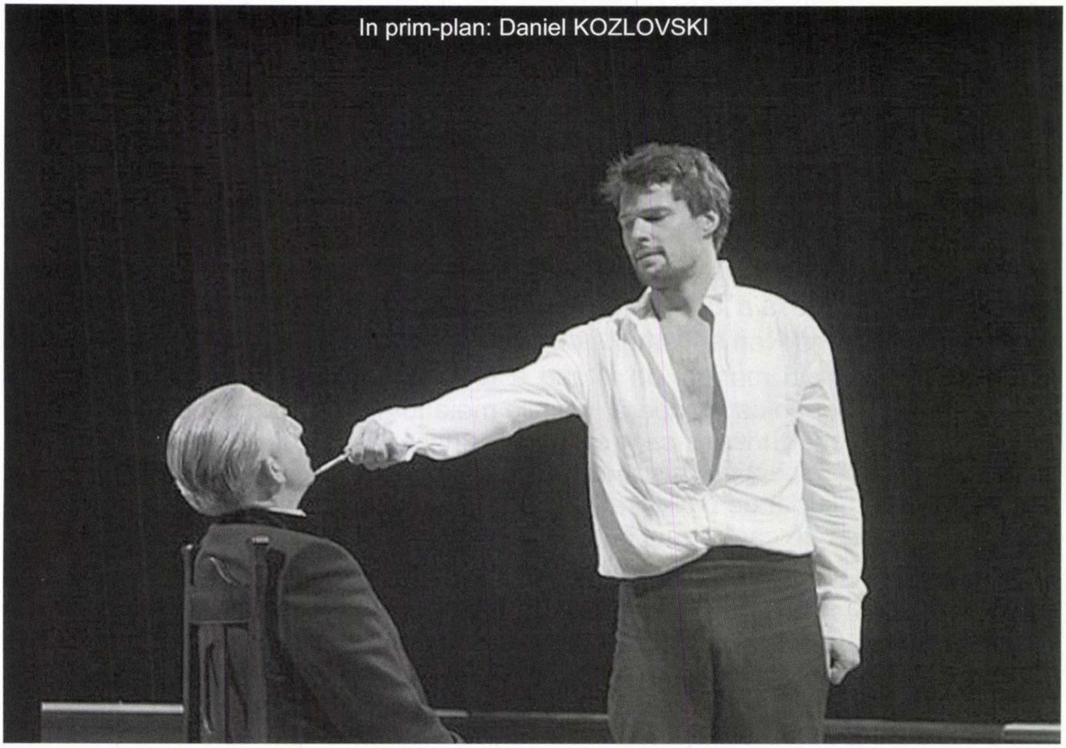
Sunt ani – zeci de ani – de când nu am mai văzut vreun spectacol cu ***Intrigă şi iubire***, celebra piesă a lui Schiller, scrisă de acesta în cel mai pur chip romantic, în 1784, atunci când Romantismului de abia i se compunea uvertura. Şi, cu toate că nu există curs ori manual de istorie a teatrului universal care să nu califice *Intrigă şi iubire* drept o capodoperă, vechile mele întâlniri cu piesa nefiind din cale-afară de fericite, mărturisesc că a o revedea înscenată nu figura printre cele mai ardente dorinţe de spectator ale mele. Aproape că ajunsesem să cred că *Intrigă şi iubire* e un text nu doar de bibliografie şcolară ori universitară obligatorie (deşi este şi asta), ci o piesă pe care e mai bine să o citeşti decât să te întâlneşti cu ea într-o sală de teatru. Căci – îmi spuneam eu – nu prea mai sunt regizori şi actori pregătiţi să prilejuiască o astfel de întâlnire, care să fie nu una oarecare, cu iz de pioasă restituire şi atât. Ci una cu adevărat fericită.

Ajungând să cred asta, mă tem că făcusem greşeala de a uita că printre rosturile şi sarcinile marilor regizori se află şi acela de a spulbera prejudecăţi. Adică de a face imposibilul posibil. Iar marele, inegalabilul, septuagenarul **Lev Dodin**, patriarhul teatrului rus, o face strălucit prin intermediul unui spectacol creat la „Malîi Teatr", în stagiunea 2012–2013, multilaureat la Festivalul „Golden Mask" şi ajuns şi în România, la începutul lui iunie 2014, garantând astfel o somptuoasă deschidere celei de-a XXI-a ediţii a Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu.

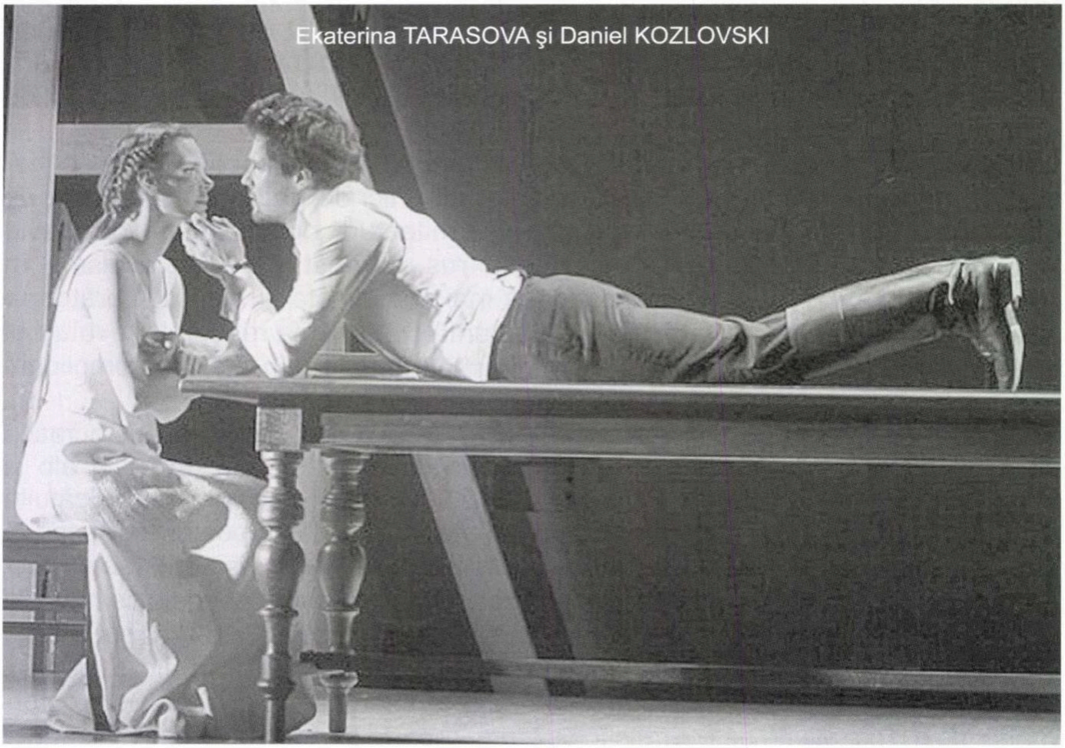
Somptuozitatea, transferată dinspre un spectacol de excepţie înspre un festival de mare renume şi amploare, nu ţine defel nici de grandilocvenţă, nici de grandoare, nici de risipă. Vremea marilor arhitecturi, diagnosticată de David Mamet drept boala poststalinistă a teatrului rus, a trecut. Cu poststalinismul în societatea rusă de azi lucrurile sunt ceva mai complicate şi mai îngrijorătoare, chiar şi pentru oamenii de teatru. Mai cu seamă prin prisma recentelor evoluţii şi a indicaţiilor preţioase ce nu ocolesc nici arta dramatică, în atât de complicata Rusie a lui Putin.

Deocamdată, un lucru e cert. Spectacolul lui Dodin e unul de o aristocratică eleganţă, simplu, sobru, fără decoruri mari, spectaculoase. Un decor în alb şi negru, valorat prin light design (Damir Izmagilov). O construcţie minimală, alcătuită din două bucăţi mari de scândură, transformate într-un fel de poartă de acces în spaţiul de joc şi al confruntărilor de tot felul, e singurul element (semnatar: Aleksander Borovsky) permanent prezent în scenă. Completat periodic de mese şi scaune, aduse în tăcere (o tăcere rece, parcă şi ea colorată în alb şi negru) nu de maşinişti, ci de actori (înveşmântaţi şi ei, precum protagoniştii, în alb şi negru). Fără doar şi poate actori foarte buni, care ştiu că ceea ce fac ei acolo nu e o corvoadă, nu e o chestiune de figuraţie înjositoare, ci parte din spectacol şi din eleganţa

In prim-plan: Daniel KOZLOVSKI



Ekaterina TARASOVA şi Daniel KOZLOVSKI



acestuia. O parte în absenţa căreia spectacolul însuşi şi-ar pierde din semnificaţie, din stil, din formidabila fluiditate şi din rigoare.

O semnificaţie şi un stil în concordanţă cu titlul original, cel din limba germană al piesei: *Kabale und Liebe*. Cabală şi nu intrigă, căci nu o simplă intrigă ce le reuşeşte perfect plănuiesc preşedintele von Walter şi secretarul Wurm, impecabil interpretaţi de Igor Ivanov şi Oleg Dmitriev, cu concursul lui Lady Milford (exemplar jucată de actriţa Ksenia Rappoport). O cabală ce are sacrificaţi de etapă (e vorba despre profesorul de vioară Miller şi de umila lui soţie, interpretaţi fără cusur de Aleksander Zavialov şi de Tatiana Şestakova), dar şi victime adevărate şi definitive. Ce se cheamă Louise Miller şi Ferdinand şi care şi-au aflat în Ekaterina Tarasova şi Daniel Kozlovski interpreţii ideali.

Pentru Lev Dodin rămân pe mai departe importante aspectele politice şi sociale ale piesei. De aici, cred, decizia de a completa textul lui Schiller cu fragmente desprinse din scrierile lui Jean-Jacques Rousseau şi din discursurile lui Otto von Bismarck. Contează, de asemenea, în continuare, povestea de iubire neîmplinită dintre Louise şi Ferdinand, ca şi sfârşitul ei tragic. De unde grija pentru transpunerea scenică a acesteia, nenumăratele şi eficientele precauţii întru evitarea căderii în melodramă, izbânda operaţiunii de „reabilitare“ a unor procedee aparent demult cunoscute şi cu impact artistic epuizat (acumularea de lumânări şi carafe), a căror retorică vizuală e substanţial reîmprospătată în spectacol.

Dar nu aici se concentrează punctul de maxim interes al montării de la „Malîi Teatr“. Urmărind spectacolul, am avut permanent impresia că Lev Dodin a citit *Intrigă şi iubire* ca pe un text ce anunţă viitoarele piese şi teorii ale lui Witold Gombrowicz, despre tirania formei. Că, pentru Dodin, *Intrigă şi iubire* înseamnă, fie şi nemărturisit, un text-precursor al binecunoscutei *Ivona, principesa Burgundiei*. Că, pentru a-şi concretiza scenic ideea, Dodin îşi alege drept punct de plecare un scurt fragment muzical beethovenian, transformat în laitmotiv al întregului spectacol. E vorba despre o muzică simplă, în specificul celor ce pot fi auzite din orice banală *boîte à musique* şi care însoţeşte fiecare apariţie desăvârşit coregrafiată a lui Lady Milford (şi nu voi găsi niciodată cuvinte îndeajuns de expresive spre a lăuda evoluţia perfectă a Kseniei Rappoport). Muzică ce, înspre finalul spectacolului, în dezvoltări mai întâi la flaut şi apoi orchestrale, va acompania apariţiile marcate de tragismul iminenţei morţii lui Ferdinand şi Louisei. Lady Milford a acceptat mai demult regulile, s-a împăcat cu condiţia de marionetă, de păpuşă ce poate fi oferită la schimb. Acum a devenit parte, complice la cabala ce se întinde tentacular, sufocându-i pe Ferdinand şi pe Louise, cei ce vor pieri. Forma va fi învingătoare, minciuna supravieţuitoare: intriga şi-a atins scopul, deşi preţul plătit pentru asta va fi unul extrem. Căsătoria ducelui, ca raţiune de Stat, va deveni fapt; sacrificaţii nu mai au niciun fel de importanţă.

Malîi Teatr – Intrigă şi iubire**, după Friedrich Schiller. Traducerea din limba germană: Nikolai Liubimov. Texte suplimentare din Jean-Jacques Rousseau şi Otto von Bismark. Adaptarea şi regia: Lev Dodin. Decorul: Aleksander Borovsky. Lighting design: Damir Ismagilov. Muzica: Ludwig van Beethoven. Cu: Igor Ivanov, Oleg Dmitriev, Danil Kozlovski, Ksenia Rappoport, Igor Cernevici, Aleksander Zavialov, Tatiana Şestakova, Ekaterina Tarasova, Danil Muhin, Stanislav Ciacenko, Artur Kozin, Leonid Luzenko, Vladimir Zahariev. Data reprezentaţiei: 6 iunie 2014.**

Krystian LUPA:

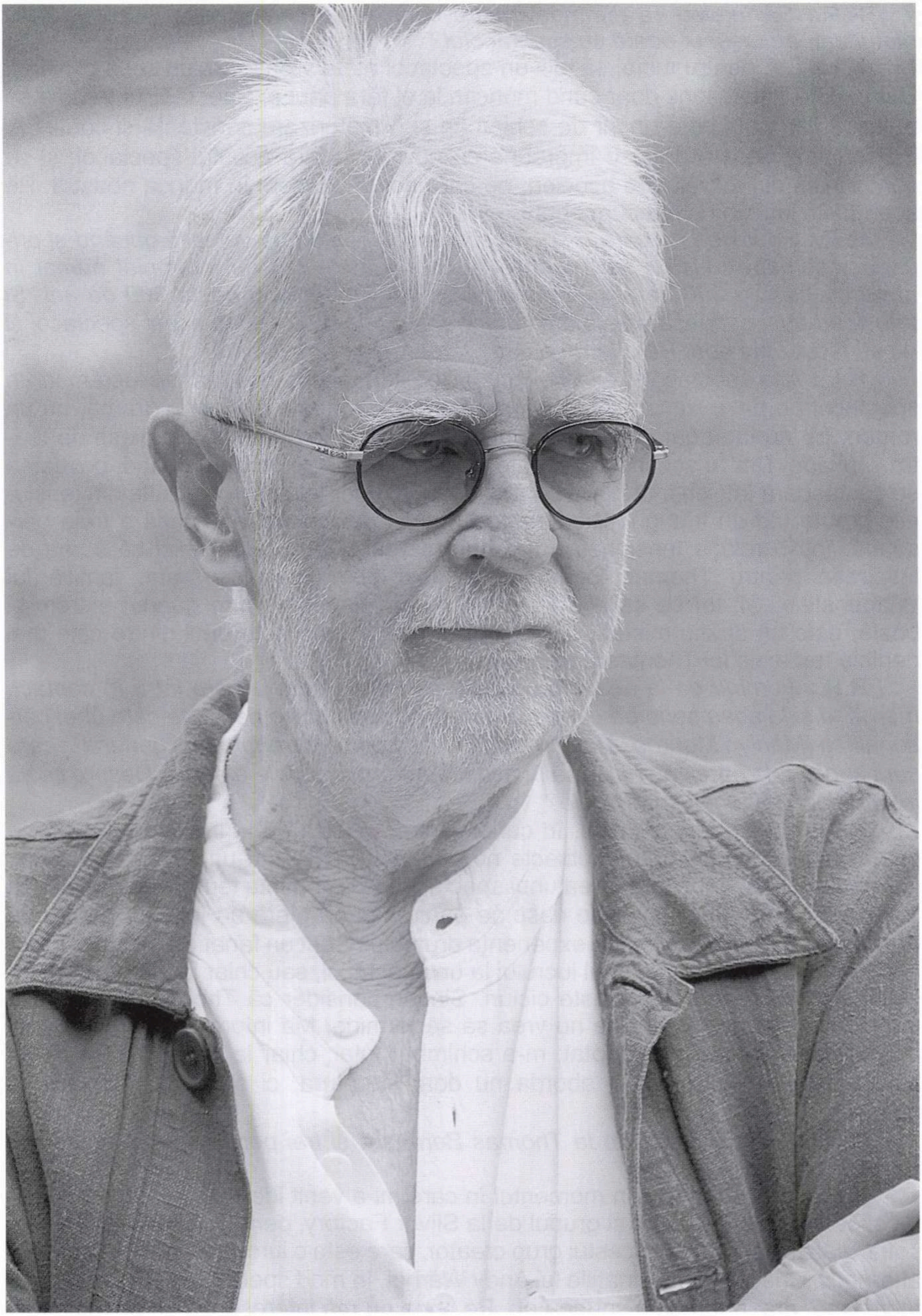
„Sunt fascinat de experienţa drumului”

Raluca RĂDULESCU: *Domnule Krystian Lupa, nu sunteţi pentru prima dată în România, iar numele dumneavoastră este deja foarte cunoscut iubitorilor de teatru de la noi... V-aş întreba întâi de toate despre Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, despre prezenţa spectacolului dumneavoastră* ***Fraţi vitregi*** *în ediţia 2014, despre ceea ce aţi văzut, simţit şi trăit aici, despre atmosferă...*

Krystian LUPA: Este într-adevăr o situaţie de excepţie, fiindcă în mod normal omul vine la un festival, îşi face treaba şi trebuie să plece cât mai repede. Eu petrec aici o săptămână întreagă, am ocazia să văd spectacole şi tot ce se învârte în jurul Festivalului. Totul este impresionant, în frunte cu oraşul, care intră într-o interacţiune incredibil de simpatică şi incitantă cu Festivalul. Chiar în prima zi am avut ocazia să văd un spectacol românesc, despre conflictele din sânul unei familii contemporane, despre individualitatea pierdută: *Când ploaia se va opri* de Radu Afrim. M-a mişcat profund. Un spectacol foarte emoţionant şi jucat cu mare pasiune. Am rămas impresionat mult timp după vizionarea lui şi chiar toată ziua următoare l-am discutat cu colegii mei. Am mai văzut un spectacol al unei trupe româno-austro-luxemburgheze: trilogia *Contra democraţiei, Contra iubirii, Contra progresului*. Aş spune că sunt montări foarte inteligente, foarte provocatoare, jucate foarte bine; aşa: un pic demonstrativ, un pic de cabaret, un pic de instalaţie... Tot ce se întâmplă aici, la Sibiu, mie îmi dă o senzaţie de reîmprospătare.

R.R.: *Sună foarte bine tot ce spuneţi, dar cred că trebuie să vorbim şi despre spectacolul dumneavoastră jucat în Festival. Mă gândesc că fiecare spectacol este unic în felul său şi nu este foarte simplu să le împărţim tranşant pe categorii. Nici pe acesta nu l-aş pune într-o categorie anume, dar au circulat în Festival tot felul de poveşti despre spectacol, despre durata lui lungă de viaţă... Cât este adevăr şi cât este legendă?*

K.L.: Într-adevăr, îl jucăm de mulţi ani; chiar îmi e greu să spun de câţi... Nu mai ţin minte data premierei lui. În orice caz, sunt în jur de 20 de ani. Un lucru foarte interesant este că acest spectacol nu a fost jucat timp de şapte ani. Consideram că l-am înmormântat. Apoi, brusc, au venit nişte invitaţii, s-a trezit un oarecare dor, şi acum el trăieşte o întoarcere, a doua viaţă, precum *Frumoasa din pădurea adormită*. Uneori îmi pare ca o şedinţă de spiritism, dar ne creează totodată o senzaţie foarte puternică, tuturor celor implicaţi. Am putea spune că această a doua versiune este marcată de un puternic accent psihologic. Ne face o mare plăcere să ne întoarcem la acest spectacol. Ne place chiar să glumim, spunând că peste treizeci de ani, când îl vom mai juca, vom fi, în sfârşit, suficient de maturi ca să interpretăm acest infern şi secretul diabolic infiltrat de autor în personaje.



R.R.: *Să înţeleg că dumneavoastră consideraţi că regizorul şi actorii s-au maturizat, au crescut odată cu spectacolul?*

K.L.: Da, pentru mine, să joci un spectacol atâta vreme are un sens profund. Dar capătă acest sens doar când muncim la el fără pauze. Spectacolul trebuie să trăiască, iar viaţa este un şir de schimbări şi o maturizare constantă şi continuă. Personajele noastre trăiesc împreună cu noi şi în afara acestui spectacol; şi se conturează din tot felul de asocieri, pe care noi le aducem în munca noastră. Pe scenă, ele ies din noi precum aburii.

R.R.: *Povestea pe care o spune spectacolul este una valabilă oricând şi oriunde. Asemenea lucruri se întâmplă în continuare: nu s-au întâmplat numai în urmă cu 30 sau 300 de ani, şi probabil se vor întâmpla şi peste 300 de ani. Şi totuşi, eu aş fi curioasă să aflu de ce a fost important să reluaţi acest spectacol şi nu aţi făcut unul nou. Pe o temă asemănătoare sau una diferită.*

K.L.: Alte spectacole, alte poveşti... De pildă, acum începem să lucrăm la un spectacol pe baza romanului *Tăietura*. ***Fraţi vitregi*** este de fapt o dramă, nu un roman. Eu nu fac doar adaptări ale unor romane: uneori montez şi piese de teatru... (*Râde*) Dar în acest subiect este un element magic. În primul rând, povestea se desfăşoară într-un triunghi şi conţine toate elementele ce pot rezulta din tensiunile create într-un triunghi. Kierkegaard a scris despre ce înseamnă a treia persoană, într-o relaţie tensionată între doi oameni. Să nu uităm nici că sursa de inspiraţie pentru Thomas Bernhard au fost persoane adevărate: familia lui Wittgenstein. Şi, tot ce se află între filosofie şi nebunie, între gândul extrem şi boală, este un spaţiu misterios. Eu consider că acesta este unul dintre cele mai geniale texte ale lui Thomas Bernhard.

R.R.: *Pornind de la această poveste cu trei personaje care intră în contact, mergând şi la acea serie pe care o semnaţi, cu spectacole dedicate câte unei personalităţi (Marilyn Monroe, Andy Warhol), v-aş pune o întrebare mai generală: care sunt subiectele care vă preocupă în acest moment şi cum le alegeţi? Despre ce vă interesează să faceţi spectacole?*

K.L.: Acestea sunt cicluri, în cariera mea... Adică nu le inventez eu: ele se nasc singure, fiindcă unele subiecte nu se lasă închise într-un singur spectacol. Cel mai adesea, după montarea unui spectacol pe o anumită temă, suntem abia la începutul unor reflecţii care se nasc pe parcurs şi ne oferă un început pentru un drum nou. Eu sunt fascinat de experienţa drumului. Sunt un fanatic al acestor întrebări care se nasc pe parcursul lucrului la un spectacol, sau chiar la sfârşitul procesului, şi care generează aceste cicluri. Sincer, consider că Thomas Bernhard a iniţiat un astfel de ciclu, care nu vrea să se termine. Mă intorc constant la acest scriitor care, în mod neaşteptat, m-a schimbat total: chiar la mijlocul vieţii mele, mi-a schimbat modul de a aborda nu doar literatura, ci şi creaţia artistică în general.

R.R.: *Cum aţi ajuns de la Thomas Bernhard şi trei personaje la spectacole despre un singur personaj?*

K.L.: Totul a început în momentul în care mi-a venit idea să montez un spectacol despre Andy Warhol şi grupul de la Silver Factory, pentru că mă fascina filosofia, viaţa şi fenomenul acestui grup creator, care este o lumea aparte, un cosmos alternativ. Una dintre fascinaţiile lui Andy Warhol, în mod special când a început să facă filme, era, după cum spunea el: „Pe mine nu mă interesează să povestesc o istorie, ci înflorirea unei personalităţi, care este posibilă în momentul în care omul şi personalitatea lui stau în faţa unei camere. Camera extrage din om tot ce el nu este în stare să arate în viaţă." El susţinea că personalitatea nu înseamnă cine sunt sau cu ce acţiune sunt prins în flagrant; ci, în realitate, sunt ceea ce nu sunt, ceea ce visez, ceea ce n-am obţinut. Este, constant, spaţiul spre care personalitatea încearcă să ajungă. Tocmai acest aspect al transgresiunii – sau, mai bine spus, al dorinţei de a trece peste limitele sau chiar *închisoarea* personalităţii sale – m-a fascinat în cea mai mare măsură. Un punct comun al tuturor acestor personalităţi diferite – precum Andy Warhol, Marylin Monroe sau Simone Weil –, care aparent sunt extrem de diferite, este tocmai această dorinţă de transgresiune: dorinţa de a fi altcineva, de a obţine tot ceea ce în realitate este peste limitele personalităţii lor, peste limitele posibilităţilor umane, în general. Iar acesta a fost dintotdeauna un vis al oamenirii.

R.R.: *În timpul reprezentaţiei i-am privit pe spectatori şi am fost atentă la reacţiile lor. V-aş întreba şi... pentru cine şi de ce faceţi teatru, domnule Krystian Lupa?*

K.L.: Sunt profund convins că imperativul moral al artistului este să fie extrem de sincer în privinţa tuturor proceselor care se desfăşoară în el însuşi, a tuturor lucrurilor care îl fascinează, îl atrag, în provoacă. Ce facem noi nu este procesul de fabricaţie al unui produs cu caracter utilitar pentru spectator, ci o credinţă profundă că procesele interne, fascinaţiile interne, fobiile interne, toate pe care le trăiesc eu, ca regizor, şi care mă împing spre creaţie într-un mod organic, şi tot ce regăsesc în autorii mei, sunt descoperiri intime din texte diferite. Şi numai cu ajutorul actorilor şi dacă vom fi sinceri, spectatorul va găsi drumul lui şi lucruri care îl vor interesa şi fascina, în spectacolele noastre.

R.R.: *Şi o ultimă întrebare: revenind la Sibiu, primiţi o stea pe o proaspătă alee a celebrităţilor, care va lega primul Teatru de la noi (actualul Thalia), de un viitor Teatru, extrem de modern, ce se va construi... Aţi primit multe premii: recunoaşterea pentru valoarea muncii pe care o faceţi a venit în cele mai diferite forme de-a lungul anilor. Iar acum – iată – o stea pe o alee din Sibiu?*

K.L.: Încă nu ştiu ce va însemna pentru mine. Nu-mi este prea clar şi parcă sunt într-un basm. Nu ştiu multe despre asta. Când m-am plimbat pe străzile acestui oraş, totul mi s-a părut frumos, absolut fermecător, plin de surprize, minunat din punct de vedere urbanistic. Şi... întâmplător, am găsit şi aceste stele, ale celor care au fost aici înaintea mea. M-am uitat la ele... Mă gândesc că o astfel de pecete a prezenţei unor oameni într-un loc, la un moment dat, este magică. Adică, pentru oamenii care vin după noi, pentru public, dar şi pentru creatorii care vin în oraş şi le văd, ca şi mine... E important să ştii pe urmele cui calci. Când am făcut spectacolul despre Marilyn Monroe, ne-am uitat cu emoţie la înregistrarea cu succesul pe care l-a avut imprimarea mâinilor ei, la Hollywood... Este un fel de magie, un soi de comuniune între artist şi spectatorul lui. Exact asta trebuie să fie: un lucru foarte misterios. Se poate vorbi despre asta cu umor, cu ironie, dar se pot exprima şi emoţiile care nu pot fi numite.

Interviu realizat de Raluca RĂDULESCU
Traducerea: Tomasz KLUZ

Mircea MORARIU

Incandescenţa nevrotică a ratării

Românului cultivat i-a fost hărăzită o întâlnire în ritm prudent-măsurat cu scrierile – fie ele epice, fie destinate scenei – ale austriacului Thomas Bernhard. O familiarizare treptată, aşa cum ar trebui să fie, poate, familiarizarea cu moartea. Şi spun aceasta fiindcă scriitorul însuşi scria undeva că „moartea este tema mea, fiindcă viaţa este tema mea, de neînţeles, fără echivoc... Murim, solitari ce suntem ai fiinţei noastre..."

Prin anii '80, Anca Ovanez-Doroşenco monta la Teatrul Mic *Minetti,* cu Octavian Cotescu în rolul actorului ratat. Nu cred că, mai apoi, până în decembrie 1989, vreo scriere de-a lui Bernhard să fi fost îngăduită pe o scenă din România. Viziunea acestuia, prea sumbră, prea dură, prea închisă oricărei perspective, prea cinică, nu putea fi defel pe placul celor ce ne sileau să credem că viaţa e frumoasă, deşi lumea românească însăşi era în extincţie. După 1990, de dramaturgia târziu expresionistă a lui Thomas Bernhard s-au apropiat regizori feluriţi, din generaţii diferite. De la Alexandru Dabija, care a înscenat, chiar în primii ani de existenţă ai Teatrului ACT *Creatorul de teatru,* la Alexandru Colpacci, care a montat la Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara *Immanuel Kant*, de la Dragoş Galgoţiu, ce s-a încumetat să pună cu extraordinara trupă a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj *Societatea de vânătoare,* la Claudiu Goga, care a regizat la Braşov *Puterea obişnuinţei* (un spectacol înţeles şi îndrăgit de unii, persecutat, detestat şi subminat de-a dreptul de vreo doi critici mari şi tari la acea vreme, dar cărora numele însuşi al dramaturgului le era pe atunci complet necunoscut) ori la Theo Herghelegiu, care a apelat la Valeria Seciu pentru a salva ceea ce se mai putea salva din montarea ei cu *Satisfucktion,* de la Teatrul Foarte Mic. Nu tocmai bine s-a descurcat şi tânărul regizor elveţian Christian Papke, invitat la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara, să pună în scenă *Înainte de pensionare*.

Socotit de George Steiner unul dintre marii maeştri ai ficţiunii europene, calificat de alţi comentatori drept „maniac al dezastrului", „trivial şi sensibil" sau „nemilos şi irezistibil" deopotrivă, Thomas Bernhard începe să devină şi un familiar al librăriilor româneşti. Bunăoară, anul trecut, *Extincţie*, unul dintre ultimele sale romane (mai exact, penultimul), a fost tipărit de Editura ART, iar cu puţină vreme în urmă, la Editura timişoreană Brumar, a apărut versiunea românească a piesei *Immanuel Kant*, traducerea fiind făcută de Eleonora Ringler-Pascu (titulara unui doctorat consacrat teatrului scriitorului austriac).

Norocoşilor prezenţi, în iunie 2014, la a XXI a ediţie a Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu le-a fost dat să vadă un superb spectacol cu ***Fraţi vitregi*** (*Siblings*), montat de Krystian Lupa, fără doar şi poate nu doar pasionat, ci şi expert în Thomas Bernhard. Scriitor pe care l-a descoperit cu mulţi ani în urmă, căruia i-a pus în scenă nu numai texte dintru început dedicate scenei, ci şi adaptări pentru aceasta, înfăptuite chiar de regizor. Aşa cum e cazul romanului deja amintit, *Extincţie*. În 2013, Krystian Lupa a montat *Perturbaţii,* spectacol ce are deja la activ o considerabilă carieră internaţională şi o presă bună la festivalurile importante ale toamnei trecute.

Fraţi vitregi e ceea ce se cheamă „un spectacol de patrimoniu". Face parte din repertoriul permanent al lui National Stary Theater din Polonia, încă din 1999, conservându-şi nealterate prospeţimea, stranietatea şi tensiunea, capacitatea de a

Foto: Maria Ştefănescu

Malgorzata HAJEWSKA KRZYSZTOFIK

Piotr SKIBA, Agnieczka MANDAT şi Malgorzata HAJEWSKA KRZYSZTOFIK

Foto: Maria Ştefănescu

fascina şi de a răvăşi deopotrivă, însuşirea de a formula întrebări şi de a stârni îngrijorări şi nelinişti. Poate chiar coşmaruri.

Şi aceasta, fiindcă Krystian Lupa a adoptat pentru montarea lui formula unei regii aparent neagresive, centrată pe psihologii şi nevrotice abisuri, deparazitată de elanuri autoadmirative, preocupată în schimb de detalii şi de îmbinarea acestora într-un tot perfect funcţional, metronomic reglat, al cărui element coagulant e dat de perfecţiunea jocului actoricesc. O regie astfel gândită încât să faciliteze crescendouri reale şi nu mimate, izbucniri temperamentale necontrafăcute, detensionări aparente, restartări surprinzătoare ale unor tumulturi interioare până de curând cenzurate, izbucniri necontrolate, tot atâtea decontări târzii ale unor răutăţi trăite în copilării neconsumate în normalitate. Toate cât se poate de explicabile prin supremaţia bolii şi pulsiunile neaşteptate ale acesteia.

Precum *Înaintea pensionării*, *Fraţi vitregi* e o dramă de familie, cu un număr redus de personaje. Doar trei: două surori şi un frate, acesta din urmă obiect şi subiect de ură şi de adoraţie. Asemenea piesei deja menţionate, *Fraţi vitregi* e un text despre iminenţa morţii, despre o boală care e mai mult decât ceva de natură medicală sau fizică. „Noi“ – spune Ludwig – „avem boala noastră în faza terminală şi ştim că ea o să ne omoare.“ Lumea din *Fraţi vitregi* e una în stare de extincţie, cam tot la fel cum e cea din *Societatea de vânătoare*: o lume pentru care boala e o condiţie şi o garanţie a fericirii. Dacă în *Societatea de vânătoare* erau identificabile influenţe din *Livada de vişini*, în *Fraţi vitregi* sunt evidente asemănări şi transferuri din *Trei surori.*

Tot ca în *Societatea de vânătoare,* scriere a cărei acţiune e concentrată într-o singură zi, „povestea“ din *Fraţi vitregi* se consumă în numai câteva ore. În cele câteva ore, lungi cât veacul, apăsătoare precum o viaţă săvârşită sub însemnele inutilului şi al falsului, cât durează pregătirea (actul întâi), desfăşurarea (actul al doilea) şi epilogul prânzului plănuit de cele două surori pentru a sărbători revenirea acasă a fratelui lor, Ludwig. Prânz prilejuind revederea dintre două actriţe ratate, cu cariere incerte, suspendate (tema ratării în artă mai apare nu doar în *Minetti* sau în *Creatorul de teatru*, ci şi în *Puterea obişnuinţei*) şi un filosof asemenea (precum în *Immanuel Kant*). Filosof al cărui model îndepărtat ar fi (spun exegeţii) Ludwig Wittgenstein. O revedere nicidecum dorită de eroul piesei, ce pare a se simţi mai bine şi mai acasă în clinica de boli nervoase „Steinhof“, decât într-un acasă străin, resimţit ca ostil; poate fiindcă acolo, în spital, viaţa e mai reală, mai autentică decât cea din casa părintească – o casă-cavou (ca aceea din *Înaintea pensionării*), încremenită într-un timp dătător el însuşi de nevroze.

Krystian Lupa, în calitatea lui de scenograf ce îl completează fără cusur pe regizorul omonim, a plasat acţiunea spectacolului într-o sufragerie „veche de o sută de ani“, precum dulapul din *Livada de vişini.* O sufragerie înzestrată şi ea cu un dulap asemenea. O încăpere cu uşi mari, coşcovite, cândva vopsite într-un alb acum murdar, şi cu geamuri veşnic închise. Care, accidental deschise, îl fac pe Ludwig să se comporte asemenea unui fluture de noapte. O sufragerie cu o masă mare, extensibilă, din lemn negru, masiv, ce şi-a pierdut demult luciul. Şi cum prânzul în cauză se cuvine să fie unul festiv, au fost scoase vechile porţelanuri scumpe, dar şi o faţă de masă şi ea veche, lucrată de chiar bunica celor trei fraţi. O cameră cu o pendulă imensă, ce – cu siguranţă – şi-a pierdut demult rostul, fiindcă pentru cele două surori timpul nu mai are de ani buni niciun fel de importanţă. Poate doar rostul de a le reaminti îndepărtarea lor de teatru.

Dar ceea ce contează cel mai mult în gramatica decorurilor şi în semantica spectacolului sunt tablourile de familie. Nemişcate (iar nemişcarea se vede în decor) de zeci de ani, răspândite pe toţi pereţii, cu fiinţe cunoscute sau necunoscute, cu

Malgorzata HAJEWSKA KRZYSZTOFIK, Agnieczka MANDAT şi Piotr SKIBA

Foto: Maria Ştefănescu

imaginile terorizante – cel puţin pentru Ludwig – ale unui tată şi ale unei mame ce sunt făcuţi acum vinovaţi pentru toate relele din lume. Un tată şi o mamă cândva surse de interdicţii, planificatori abuzivi de destine, specializaţi în ratare şi târzii generatori de insurgenţe ratate. Şi care acum, în cele câteva ore apăsătoare ale eşuatului prânz în familie – mai apăsătoare parcă decât cele din *Serată neprevăzută* (*Aniversarea*) lui Harold Pinter –, mai stimulează încă o insurgenţă. Aceea a schimbării bezmetice a locului mobilelor din casă şi a întoarcerii cu spatele a tablourilor. O insurgenţă vijelioasă, fals impetuoasă, acompaniată de muzica beethoveniană a unei *Eroice* cândva nepermisă de tatăl autoritar. (Muzică ce, prin tonurile ei ample, completează contrapunctic desăvârşitul ambient sonor al spectacolului, la consolidarea căruia se asociază muzica anume compusă pentru această montare de Jacek Osztaszevszki.) O insurgenţă încheiată falimentar, în neputinţă. O insurgenţă care, prin nereuşita ei, devine provocatoare de alte şi alte răni sufleteşti. O insurgenţă al cărei eşec se consumă în zgomotul ploii, în elogiului trist-obosit şi parcă definitiv-neputincios al după-amiezelor inutile, anonime, petrecute în pat ori călcând rufe. Al după-amiezelor prefaţatoare de moarte.

Nu voi găsi vreodată suficiente cuvinte spre a elogia perfecţiunea, naturaleţea, incandescenţa atent cumpănită şi reglată a jocului celor trei actori din spectacol. Ei se numesc Agnieczka Mandat, Malgorzata Hajewska Krzysztofik şi Piotr Skiba. Tocmai de aceea prefer să închei aceste însemnări exprimându-mi simplu şi omenesc admiraţia pentru chipul strălucit în care ilustrează ei ceea ce se cheamă atât de sec *arta actorului.*

National Stary Theater din Polonia – Fraţi vitregi **de Thomas Bernhard. Regia şi scenografia: Krystian Lupa. Muzica: Jacek Ostaszewski. Cu: Agnieczka Mandat, Malgorzata Hajewska Krzysztofik şi Piotr Skiba. Data reprezentaţiei: 11 iunie 2014.**

SPECTACOLE

Mircea MORARIU

Purcărete, după alţi 20 de ani

Sunt pe lumea aceasta regizori ce îşi fac prin spectacole proprii periodice cadouri de aniversare. Un astfel de cadou şi-a oferit, cred, Silviu Purcărete, montând, la Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu, ***Oidip***, după Sofocle.

În conferinţa de presă, prilejuită de avanpremiera ce s-a săvârşit cu vreo trei-patru săptămâni înaintea premierei consumate în cadrul ediţiei a XXI-a a Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu, în stilu-i caracteristic, regizorul s-a jucat puţin cu memoria, dar şi cu competenţa criticii de teatru. A vorbit despre propriile reîntoarceri la tragedia greacă şi despre estetica şaptezecistă căreia i-ar fi îndatorată noua montare. Iar unii dintre criticii ce au scris deja despre spectacol s-au grăbit să pună în relaţie *Oidip* doar cu *Phaedra* (1993) ori cu *Danaidele* (1996), şi atât, fără a băga de seamă că acestea sunt montări nu „şaptezeciste", ci „nouăzeciste".

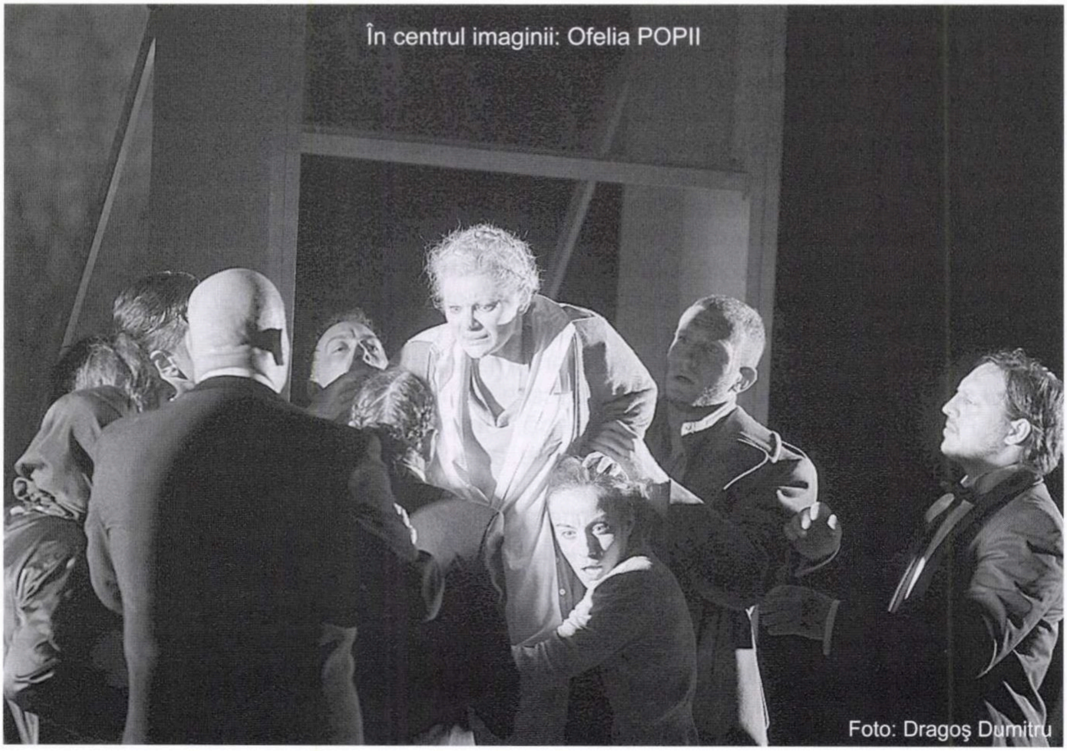
De fapt, atunci, în anii '90, maturul Silviu Purcărete, ajuns, într-un timp record, pe culmile gloriei, recunoscut deja nu doar de teatrokraţia românească – cea care îi apreciase şi alte spectacole mai vechi, de la *Nebuna din Chaillot* la *Richard III* şi de la *Piaţeta* la *Scrisoarea pierdută* şi *Piticul din grădina de vară* – ci şi de comunitatea artistică internaţională, marca primii *vingt ans après* de la primele sale întâlniri creatoare cu bogăţiile şi misterele mitului antic grecesc. Regizorul, ce îşi începuse cariera pe scenele nu tocmai generoase din punctul de vedere al spaţiului de la Piatra Neamţ ori de la Teatrul Mic, simţise, încă din anii şaptezeci, chemarea nelimitării. Chemare la care a răspuns printr-un spectacol cu *Legendele Atrizilor*, înscenat în cadrul primului Festival de Teatru Antic de la Histria.

La o distanţă de patruzeci de ani de atunci şi la vreo douăzeci împliniţi de la *Phaedra* şi neîmpliniţi de la *Danaidele*, Silviu Purcărete revine, aşadar, la tragedia antică elenă. O face prin *Oidip,* spectacol al cărui suport literar se află în scenariul întocmit de regizorul însuşi, după *Oedip Rege* şi *Oedip la Colonos.* Spre a lămuri el însuşi eventualele nelămuriri şi exclamaţii ale criticii şi ale spectatorilor obişnuiţi referitoare la grafia şi pronunţia titlului noului spectacol şi a numelui personajului său principal, regizorul s-a grăbit să precizeze că a optat pentru versiunea în cauză la sfatul traducătorilor Constantin Georgescu, Simona Georgescu şi Theodor Georgescu, care i-au spus că astfel totul s-ar plasa mai îndeaproape de originalul ortografic şi fonologic grecesc. Nici Tiresias nu mai este chiar Tiresias în spectacolul sibian, el devenind, dacă am auzit eu bine, *Teiresias.*

Cum sunt eu însumi, înainte de orice altceva, de formaţie filolog, firesc ar fi să mă număr printre primii care aplaudă şi modificarea, şi rectificarea. Tot la fel cum acribia profesională ar trebui să mă îndemne să trec la compararea textelor şi la descoperirea a cât la sută din fiecare dintre cele două piese din creaţia lui Sofocle s-a păstrat în scenariu. Nu o fac, nu din comoditate intelectuală, ci pentru că, la urma urmei, nu aceasta contează. Fiindcă tragedia lui Oidip, a vinei sale fără vină, cu vârf şi îndesat ispăşită, a imposibilei lui fugi de destin şi de predestinare, a rătăcirilor lui mizere, însoţit de fiica ce i-a rămas credincioasă, compensând astfel – fie şi parţial – trădarea fiilor (o trădare neiertător pedepsită), a azilului teban ş.a.m.d.,

În prim-plan: Constantin CHIRIAC

Foto: Dragoş Dumitru



În centrul imaginii: Ofelia POPII

Foto: Dragoş Dumitru

ş.a.m.d., are acum, în realitate, în lectura lui Purcărete, foarte puţin în comun cu Antichitatea. Care Antichitate funcţionează în spectacol doar ca un pretext palid, neaccentuat, în chip deliberat. Cum nu are prea mult în comun cu nicio altă plasare temporală riguros precizată.

Purcărete scrie pe scenă, în imagini clare, ferme, dure, nu tragedia specifică unui timp anume. Ci tragedia însăşi a omului care nu se poate elibera de ceea ce îi e scris să îndure şi care e condamnat adesea să plătească pe nedrept pentru fapte pe care nu le-a săvârşit ori pe care nu ar fi vrut să le comită. Spectacolul sibian „fuge", şi cred că bine face, de mult prea riguroase determinări *de* şi *în timp şi în spaţiu*, altele fiind determinările ce îl preocupă pe Purcărete şi pe fidelii lui colaboratori: scenograful Dragoş Buhagiar şi compozitorul de muzică de scenă Vasile Şirli, cărora li s-a asociat acum Costin Chesnoiu, semnatarul conceptului video.

Oidip, la Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu, mi se pare a fi, înainte de orice, un imens *flashback*. Un *flash back* încadrat între două solide coperte. Pentru realizarea acestui ansamblu nu neapărat şi nu întotdeauna grandios, declarat dificil şi care mai are de câştigat în coerenţă şi fluiditate, Dragoş Buhagiar a imaginat un decor din lemn masiv, aparent neprelucrat, care, la începutul şi la sfârşitul reprezentaţiei, ne îngăduie să îi vedem pe actori doar de la brâu în sus. Îl zărim, aşadar, în primele minute pe Oidip, murdar şi obosit, cu corpu-i semigol brăzdat de răni, de sânge şi de mizerii, ocrotit de credincioasa Antigonă, ajuns la porţile Tebei, cerând îngăduinţa umilitoare a azilului. Îl vedem tot astfel, la final, cu trupu-i „înjumătăţit" de acelaşi decor, care e imposibil să nu te ducă cu gândul la specificul teatrului de animaţie. Fiindcă ce sunt – la urma urmei – oamenii, decât nişte păpuşi sau nişte marionete, o seamă de pioni pe imensa tablă de şah marcată de zei, aici nevăzuţi, dar mereu simţiţi ca atare, asemenea unor prezenţe ostile împotriva voinţei cărora omul, fie el chiar rege, nu poate decât să se revolte.

Pe neaşteptate însă, perspectiva spaţială se modifică, se dilată, se reorganizează, îngăduind *spunerea* poveştii. O poveste despre destin, în structura şi intimitatea căreia tragedia de familie se asociază cu cea politică şi de stat. Un amestec în care ne e lesne să identificăm o seamă dintre acele componente ale „inventarului limitat de imagini" pe care se răsfaţă spunând că doar pe el şi nimic în plus l-ar poseda regizorul, drept pentru care acum îl reconvoacă şi reorganizează. Eu aş zice că face mai mult. Îl resemantizează şi îl umanizează. Căci *Oidip* e – şi nu se poate să-i fie negată această însuşire – un izbutit examen de retorică vizuală, poate mai puţin spectaculos decât a fost în cazul *Phaedrei*, dar e şi poezie. În ciuda fragmentarismului pe care i-l reproşam mai sus.

Uşi şi ferestre până atunci aparent mascate dezvăluie surprize. Mesageri masivi, impozanţi, aduşi pe benzi în mişcare ca într-un efect de travelling cinematografic. Personaje intrând temător în scenă. Grupuri de oameni, cum altfel decât cu bastoane, cocârjaţi, înveşmântaţi în lodene, având de astă dată de mânuit nu valize, ci scaune. Scaune pe care, poate tocmai din pricina spaimei lor constante, o spaimă ce îmbină fetide tăceri şi nesigure vociferări şi care exclude orice urmă de atitudini ferme, nu se vor aşeza niciodată. Repausul nu le e îngăduit, căci teama le e lege. Şi aceasta, fiindcă lor, oamenilor, le sunt total şi parcă definitiv străine siguranţa, certitudinile, liniştea. Sigură e doar neliniştea de grup, propice manipulării.

Ni se spune o poveste în care Destinul, Sfinxul şi Eriniile (ultimii doi vizibili la modul minimalist sau „monologal" – avem o singură Erinie –, graţie dialogului actriţei Diana Văcaru-Lazăr cu Constantin Chiriac) se combină cu trimiteri la predeterminări din categoria celor cercetate de Freud şi de discipolii lui.

Constantin CHIRIAC
Foto: Sebastian Marcovici

Între limitele acelui flash-back din care e constituit ceea ce Rabelais ar numi *la substantifique moelle* a spectacolului îi vedem pe Oidip şi pe Iocasta, cei de dinainte de tragedie. Un *Oidip* (Constantin Chiriac) puternic, masculin, în smoching, sigur pe sine, un fel de mare Gatsby senzual, sigur pe dreptul de posesiune câştigat asupra *Iocastei* (Ofelia Popii), îmbrăcată într-o rochie neagră de seară. Poate simbol şi premoniţie al unui doliu la dublu, niciodată ispăşit. Vedem un Oidip gata mereu să îşi exercite drepturile de proprietate asupra fostei femei a lui Lajos, chiar dacă acestea se rezumă la câteva lascive mişcări de dans. Un dans citat şi re-citat adesea, aidoma şi nu tocmai, cu o constantă lascivitate, în decursul întregii reprezentaţii. Pentru el, pentru dansul cu repetiţie, niciodată dus până la sfârşit, reluat de Oidip şi cu alţi parteneri, marcat şi de ansamblu, Vasile Şirli a recompus şi reorchestrat o melodie de mare succes din anii '30-'40 ai secolului trecut, pe neaşteptate reintrată în topurile americane, prin anii '60. E vorba despre *Les trois cloches du village* a lui Jean Villard. Nu, nu o auzim nici în limba franceză (aşa cum o ştiam cântată de Edith Piaf sau de Mireille Mathieu), nici în engleză (aşa cum ne-o reamintim interpretată de Frank Sinatra), ci în limba germană. Se zămisleşte astfel o lascivitate transformată în laitmotiv şi care e brusc metamorfozată într-un bizar şi – până la urmă – eşuat, spasmodic marş triumfal, încheind scena marii petreceri. O scenă scrisă de Silviu Purcărete într-o cheie cinematografică mişcătoare – concretizată prin copaci înzestraţi cu coroane ample, bătute de vânt (aici intervine arta lui Costin Chesnoiu) –, ce te duce cu gândul fie la *Ghepardul* lui Visconti, fie la filmele lui Fellini.

Unei retorici a imaginii elaborate, dar nu somptuoase, bogată, nu însă şi risipitoare, i se contrapune pe neaşteptate „sărăcia". Aşa cum se întâmplă în scena în care îl vedem pe Oidip pe un pat de spital sau de campanie, vegheat de fiicele sale (iarăşi Ofelia Popii, într-un personaj la antipodul Iocastei, dublată eficient de Diana

Fufezan), consumându-şi răzbunarea şi blestemul lansat asupra fiilor săi, ce l-au gonit din Cetate, în dialogul cu *Polinike* (Ioan Paraschiv).

Fără doar şi poate, din punct de vedere actoricesc, *Oidip* este înainte de toate, aşa cum se şi cuvenea să fie, spectacolul lui Constantin Chiriac. Care câştigă dificilul pariu cu rolul şi datorită lui Silviu Purcărete – nimeni nu ar putea vreodată să pună la îndoială această realitate –, dar şi graţie unei temeinice pregătiri anterioare. Cum marea dificultate a rolului Oidip nu e mişcarea, ci rostirea, capacitatea jocului pe ample claviaturi vocale, Constantin Chiriac şi-a pregătit şi garantat izbânda prin recunoscutele-i preocupări şi teoretice, şi practice, în domeniul rostirii versului. Ceilalţi interpreţi – de la Ofelia Popii la Diana Văcaru-Lazăr, de la Diana Fufezan la Adrian Matioc, de la Cristian Stanca la Pali Vecsei, de la Florin Coşuleţ la Ioan Paraschiv, lor alăturându-li-se Eduard Pătraşcu, Emöke Boldiszár, Veronica Arizancu, Cristina Stoleriu, Cristina Ragos – acţionează ca un grup consolidat, la rându-le fructificând mai vechile colaborări cu regizorul.

Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu – Oidip. **Scenariu de Silviu Purcărete după *Oedip Rege* şi *Oedip la Colonos*. Traducerea: Constantin Georgescu, Simona Georgescu şi Theodor Georgescu. Scenografia şi light design: Dragoş Buhagiar. Muzica originală: Vasile Şirli. Dramaturgia: Hans-Dietrich Schmidt. Video: Costin Chesnoiu. Cu: Constantin Chiriac, Ofelia Popii, Diana Văcaru-Lazăr, Diana Fufezan, Cristian Stanca, Adrian Matioc, Florin Coşuleţ, Ioan Paraschiv, Eduard Pătraşcu, Pali Vecsei, Emöke Boldiszar, Veronica Arizancu, Cristina Stoleriu, Cristina Ragos. Data premierei: 13 iunie 2014.**

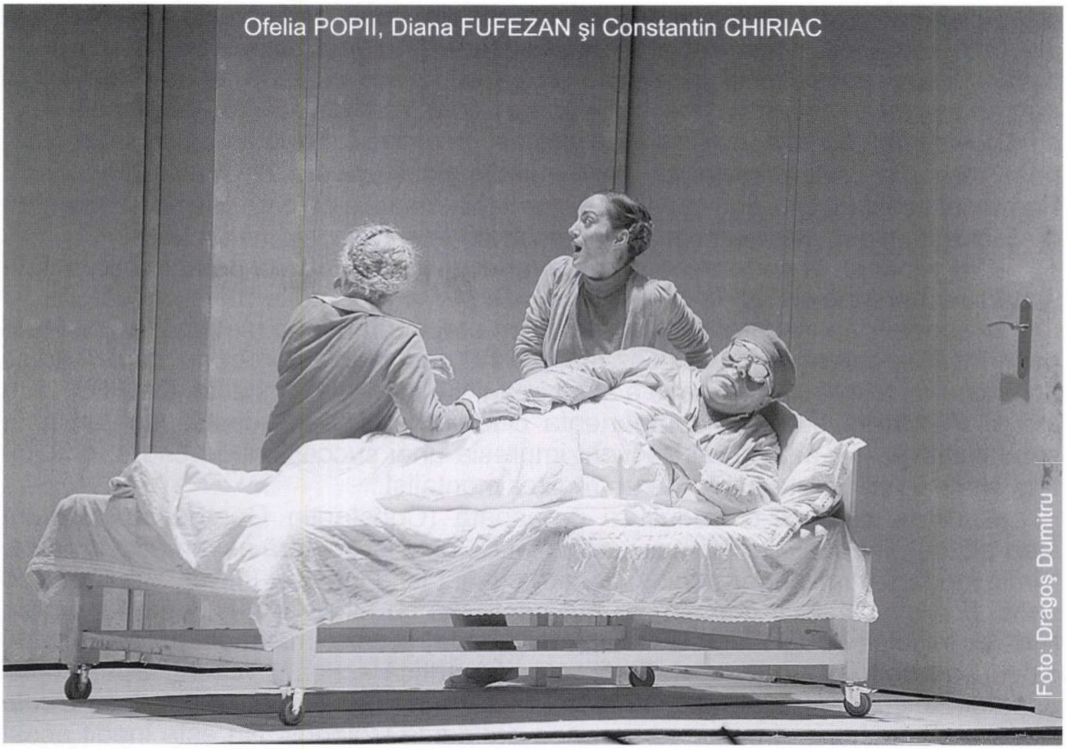
Călin CIOBOTARI

„Oidip", eseu despre om...

Plouă în Colonos. Auzi ploaia lovind frunzele măslinilor despre care se vorbeşte şi un vag ecou de Grădină Ghetsimani îţi dă târcoale. Oidip, bătrân şi înfrânt, umbră a regelui de odinioară, a ajuns, însoţit de fiicele sale, în cetatea lui Tezeu, dumbrava sacră în care îşi doreşte să moară... Aşa începe spectacolul lui Silviu Purcărete, ***Oidip***, cu premiera în Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu; o întoarcere – cum spune regizorul – la mai vechile sale preocupări pentru tragic.

E un Sofocle adus în plin secol XX. Greu de spus când anume, însă cu siguranţă în postbelic. Poate în anii '50, cu o „societate" omniprezentă, îmbrăcată în parpalace cenuşii, cu pălării şi bastoane, subtilă trimitere către Siguranţa Statului şi către practicile de supraveghere cetăţenească. Impresia este întărită de frânturi dintr-o muzică ce aminteşte de songuri ale anilor '60 (muzica spectacolului o semnează Vasili Şirli), dar şi de alte elemente ce ţin în special de costume. E foarte complexă simbioza ce se produce între trecutul recent, familiar, în tonuri vintage, şi trecutul străvechi, cel al personajului sofoclian. Ca şi cum, în faţa unui televizor, ai urmări un documentar despre o cronică a familiei tale, cu un Oidip pe care îl simţi ba ca pe un bunic, ba ca pe un părinte, ba ca pe un călător din alte vremuri, rătăcit într-un timp incert şi irelevant, dar înrudit cu tine, prin cine ştie ce ironie a sorţii.

De ce Oidip, şi nu Oedip? Pentru că – spune regizorul – forma aceasta ce dă numele spectacolului este mai apropiată de numele originar, grecesc. Este, din nou,



Ofelia POPII, Diana FUFEZAN şi Constantin CHIRIAC

Foto: Dragoş Dumitru

Foto: Dragoş Dumitru

o situaţie paradoxală: un personaj eminamente grec, bulversând apele şi aşa agitate ale unui secol XX. M-am întrebat adeseori, pe parcursul spectacolului, dacă nu cumva însuşi acest secol încetează să se comporte ca timp, apărându-ne mai degrabă ca *topos*: o Tebă a noastră, a tuturor, cu dezastrele sale, cu războaiele sale, cu vinovaţii fără de vină, cu ucigaşi şi victime, cu orori şi, mai cu seamă, cu un omenesc ieşit din matcă, revărsat peste ruinele unui univers din care provenim... Farmecul spectacolului ţine şi de libertăţile hermeneutice pe care ţi le dă, alimentându-ţi imaginaţia cu diverse scenarii, potenţându-le şi niciodată negându-le.

Oidip începe şi se termină cu paravanul specific teatrului de animaţie, înfăţişându-ne personajele de la brâu în sus, de parcă mai multe mâini, nevăzute, ar mânui aceste păpuşi care ne vorbesc. E un efect puternic, o metaforă a predestinării; însă, în acelaşi timp, ai senzaţia, privind decupajele corporale, că urmăreşti ecranul unui televizor, iar cineva a setat imaginile în formatul acesta. De altfel, cum însuşi Purcărete sublinia, componenta cinematografică a acestei montări este semnificativă. Într-adevăr, ai frecvent impresia unei succesiuni de cadre, o fluiditate a scenelor lucrate parcă de un regizor montajist.

Adus la zi printr-o traducere proaspătă (Constantin Georgescu, Simona Georgescu, Theodor Georgescu), textul lui Sofocle îşi scutură asperităţile arhaice. Nimic strident, nimic nearmonios, fiecare cuvânt fiind integrat într-un ansamblu cu sens. E o simplitate frumoasă, ce nu atentează cu nimic la mizele profunde ale textelor iniţiale (*Oedip Rege* şi *Oedip la Colonos*) şi care, mai mult, potenţează pe alocuri o poeticitate remarcabilă. O tragedie antică scrisă... recent. Spectacolul debutează, cum spuneam, cu începutul celei de-a doua piese, continuă cu *Oedip Rege* şi se încheie, circular, cu moartea eroului la Colonos. Nu este inedit acest mod de a-l livra pe Oedip în întregul destinului său. La Iaşi, bunăoară, în 1994, Mircea Marosin propunea un scenariu similar, realizat prin contopirea celor două piese (cu Emil Coşeru în rolul lui Oedip).

O constantă notă de familiaritate domină spectacolul. Povestea aceasta a lui Oidip şi a nefericirii sale uriaşe te implică. Discret, aluziv, aproape pe furiş! Cert este că nu poţi asista detaşat la înlănţuirea de fapte scenice. Eşti rezervat la început: poate nu ai fost niciodată la Colonos, poate nu te privesc pe tine toate astea, poate semnele nenorocirii, aşa cum se manifestă ele în cetatea tebană, nu au nimic de-a face cu viaţa ta ordonată (de om al cărui singur oracol este cursul valutar sau fluctuaţiile de la bursă), poate tot arsenalul de sunete şi şoapte te ocoleşte... Treptat, însă, scena se prelungeşte, iar tu, spectatorul, devii unul dintre orăşenii care privesc din spatele ferestrei, înghesuindu-se, cu voluptate şi îngrozire, să fie martorii celui mai nefericit dintre concitadinii săi. Scenele se succed una după alta, figuraţia acţionează uneori coral, alteori se desface, eliberând câte un personaj cu funcţie particulară (Păstorul, Tiresias, Vestitorul, petrecăreţii de la Colonos, trimişii Tebei veniţi să-l readucă pe Oidip în cetatea natală etc.); aerul e încărcat nu doar de nenorocire, ci şi de tensiuni erotice nezăgăzuite, traduse în metafore intense, precum şampania ca lichid seminal, o Iocasta de carne şi tremur, făcută pentru a iubi şi a fi iubită, apoi cele trei dame de companie sumar îmbrăcate, scena masturbatorie ce intensifică grozăvia incestului, senzualitatea lutoasă a Eriniei ce îi dă târcoale lui Oidip... şi aşa mai departe. O conjuncţie fatală de eros şi thanatos traversează neîncetat spaţiul de joc.

Zeii lipsesc din Teba şi din Colonos. Omenescul – „prea omenescul", cum spunea Nietzsche – îşi poartă singur de grijă. Una dintre liniile de forţă este superba progresie a îndoielii, cu suişurile şi coborâşurile unor adevăruri a căror evidenţă finală va fi devastatoare. Purcărete optează pentru întruparea fizică a acestei îndoieli: un personaj cu trăsături indistincte (Erinia), fără de sex, asemenea unei mumii sumbre, îi dă târcoale lui Oidip. Stările psihologice ale protagonistului sunt fidel oglindite de relaţia acestuia cu făptura nelumească; o urmărim cum i se urcă în spate, cum trupul ei îl copleşeşte, cum gura ei caută să muşte din creştetul lui Oidip, cum se retrage şi revine, asemenea unui dureros flux de conştiinţă.

Decorul lui Dragoş Buhagiar este exact ceea ce trebuia să fie: o prelungire fizică a gândurilor regizorale. Fie că e minimalist, ca în scenele de spaţiu închis (cu o cişmea, un pat, o fereastră, o uşă ce se întredeschide, arătându-ne un copac întunecos), fie grandios, ca în secvenţele în care scena se deschide în adâncime, lăsându-ne să privim bacantice depravări, pădure foşnindă, natură ce dublează, în contrapunct, natura umană.

În *Oidip*, Constantin Chiriac face probabil cel mai important rol al său de până acum. În mare parte, sentimentul de familiaritate despre care scriam mai sus i se datorează. E multă sinceritate în jocul lui, un firesc şi o căldură umană care decid aproape într-un sens creştin personajul. Actorul nu face risipă de mijloace, chiar şi în momentele de maximă intensitate. Îi simţim, însă, concentrarea, forţa, sensibilitatea şi, mai ales, credinţa. Multă vreme după spectacol m-a urmărit ideea unui Oidip christic, ispăşind pentru poporul său vinovăţii ce nu-i aparţin. Între ochii însângeraţi ai lui Oidip şi palmele sfârtecate de cuie ale lui Hristos se decide destinul unei lumi. Iar imaginea în care, pe fundalul unui monumental apus, Oidip trage după sine, mergând spre mormânt, un copac, poate trimite cu gândul la crucea înfrunzită şi ofilită a lui Iisus. Oidip nu va învia, însă, a treia zi. Mai mult, nimeni nu va şti unde este mormântul său. Poate pentru că Oidip a fost mai om decât Hristos. Distanţarea de paradigma christică, unde totul este iertare, se face la finalul spectacolului: proiecţii video ne înfăţişează prăbuşiri ale „cetăţii“ moderne, consecinţă a blestemului, a neputinţei de a ierta şi de a înţelege...

Revenind la Chiriac, o componentă esenţială a jocului său actoricesc mi se pare a fi vocea. O voce caldă, poetică, dar percutantă, ce transmite fiecare nuanţă într-un mod direct; o voce care, înainte de a fi adresată publicului, îşi este adresată sieşi, întoarsă spre cel ce vorbeşte. În fine, lui Chiriac i-a mai reuşit o foarte fină îmbinare între solemnitatea rostirii versului antic şi firescul cerut de prezent. Un personaj greu de uitat...

Îl secundează, în dublu rol, Ofelia Popii. Mai întâi, o *Iocasta* în care femeia e definită ca eros, apoi o *Antigona* smerită, făcându-şi, cu fruntea plecată, datoria de fiică şi îndurând umilinţele, însă (foarte discret, într-o secvenţă pasageră) părând tentată de viaţa depravată de la curtea lui Tezeu. O ereditate problematică şi complicată... Nu cred că mai surprinde pe cineva această actriţă atât de specială, capabilă să performeze în absolut orice rol; o actriţă universală, cum rar cred că se mai găseşte în teatrul românesc actual.

Întreaga distribuţie evoluează prompt, fără greş, reconfirmând cât de diversă şi valoroasă este trupa Teatrului sibian.

Conchizând, aş spune că, mai mult decât despre fatalitate şi predestinare, spectacolul lui Purcărete este un ciudat, fascinant studiu antropologic, un eseu despre om, despre singurătate, despre vină şi *lut.* Tocmai de aceea, rănile lui Oidip ne dor, de parcă ar fi rănile noastre, deşi numai el, cel care „nu a făptuit cât a îndurat“, le poartă. Sângele său, crud, aprins, mânjind decorul auster – grafică trandafirie a păcatului şi a ispăşirii –, este şi sângele nostru. Ne este atât de milă de el, încât ni se face milă de noi înşine. Cel puţin asta cred că a vrut să ne transmită Silviu Purcărete. Sau cel puţin asta mi-a transmis mie spectacolul său...

Mircea MORARIU

Un proiect teatral

Cu foarte puţină vreme înainte de premiera cu ***Caravaggio Terminal***, înfăptuire scenică definită de instituţia producătoare – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – drept „proiect", am fost în situaţia de a reveni asupra volumului *Cel ce vede glasul – Márti Sipos de vorbă cu András Visky* (Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" & revista *Teatrul azi*, Bucureşti, 2013). Desigur, cunoşteam cartea, o citisem chiar înainte să fie propriu-zis carte, adică obiect pregătit să dobândească un loc provizoriu într-un raft de bibliotecă sau de librărie şi a-şi depăşi provizoratul prin lectură. Am vorbit despre ea în toamnă, la „Întâlnirile Internaţionale de la Cluj"; am şi scris despre ea.

Am revenit asupra atât de denselor dialoguri dintre Sipos Márti şi Visky András, din motive – hai să le spunem – mondeno-literare. Fusesem, din nou, invitat să vorbesc despre carte în dimineţile consacrate lansărilor din cadrul Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu. Despre volumul în sine ar fi de spus multe, mai multe decât am spus şi am scris în recenzia deja menţionată. Vechile „poveşti" despre opera deschisă, despre lectura ce invită la relectură, despre relectura ce confirmă, completează sau, dimpotrivă, dinamitează şi neagă opinii anterior formulate, poate chiar certitudini anterioare ş.a.m.d., ş.a.m.d., „poveşti" atât de în vogă pe vremea studenţiei mele, nu sunt – se vede treaba – chiar poveşti.

Nu e acum momentul să revin cu un supliment de recenzie. Dacă am menţionat cartea apărută şi citită în toamna anului trecut e deoarece relectura din începutul de vară al lui 2014 mi-a atras atenţia asupra a două fraze. A două idei. Prima: „...pe mine" – spune Visky András – „mă fascinează cu adevărat că, pe scenă, omul are putinţa de a se deschide atât de adânc dinaintea publicului ca nicăieri altundeva, ceea ce dă cale liberă strădaniilor noastre de a relata fidel o povestire şi de a ne angaja cu dăruire să dăm viaţă." Om al nuanţelor, al detaliilor duse până la obsesie, Visky András simţea nevoia să precizeze: „Folosesc, aici, povestire mai degrabă în înţelesul de acţiune, de întâmplare decât de poveste, fabulă." Cea de-a doua: „...punctul meu de vedere este că rostul teatrului nu este să povestească întâmplări. Condiţia fundamentală a teatrului nu e povestirea de întâmplări, ci existenţa de obşte."

Am convingerea că întâmplarea revenirii asupra cărţii citite prima oară cu vreo şapte-opt luni în urmă m-a ajutat să înţeleg mai bine sau să încep să înţeleg *Caravaggio Terminal.* Spun *să încep să înţeleg*, deoarece nici această montare nu face excepţie de la ceea ce ar putea fi o regulă, atunci când e vorba despre spectacole înscenate pe texte de Visky András. Sensurile nu se precizează fără probleme de la început, căci nu se doreşte defel să i se ofere spectatorului soluţii definitive de la prima vizionare ori între limitele clar precizate ale unei reprezentaţii. Ceva – şi un ceva destul de consistent – rămâne scăldat într-o ambiguitate voită, generatoare de întrebări.

Nu sunt foarte sigur dacă e tocmai potrivit să numesc *Caravaggio Terminal* „spectacol". Deşi el este un spectacol în lege. Fără doar şi poate, deschis unor

Foto: Biró István

reaşezări, pe care viitoarele reprezentaţii am certitudinea că le vor aduce. Nici termenul de *performance* nu e chiar foarte potrivit. *Caravaggio Terminal* e, cel mai sigur, aşa cum îl definesc producătorii lui, un *proiect*, în care creatorul unui text, Visky András, s-a lăsat completat, în intenţiile şi în obsesiile sale, de un regizor, Robert Woodruff, şi de şapte actori – Albert Csilla, Bodolai Balász, Dimény Áron, Imre Éva, Sinkó Ferenc, Szücs Ervin şi Varga Csilla –, care joacă în jur de 15 personaje sau schiţe de personaje. Pe care şi le asumă ori de care se distanţează, într-o operaţiune defel simplă, solicitantă la maximum. Căci stilurile de joc, metodele de abordare, nu pot fi aceleaşi. Dacă ar fi, sunt gata să pariez că întreg proiectul ar fi compromis.

Interesant e faptul că Visky András nu îşi autodefineşte scrierea drept *piesă de teatru*, preferând termenul sec de *text*, poate şi din cauza faptului că, atunci când proiectul a intrat în lucru, piesa nu era încă terminată, definitivată, totul situându-se undeva în vecinătatea condiţiei de *work in progress.*

Caravaggio Terminal nu e, în profunzime şi în intenţie ultimă, nici o piesă şi nici un spectacol, inspirate la modul categoric dintr-o biografie. Regizorul Robert Woodruf nu şi-a propus să scrie pe scenă o biografie. Nu a vrut să facă un film pe scenă. Cu toate că, la un prim nivel de receptare, am putea vorbi şi despre aşa ceva. Înzestrat cu un microfon care face ca vocea să îi sune *altfel* decât atunci când e personaj, excelentul interpret al lui *Caravaggio* – actorul Szücs Ervin – devine povestitorul, sau, mai corect spus, posesorul vocii care istoriseşte *întâmplări* din viaţa lui Caravaggio. Care, da, e pictorul răscolitor al urâţeniei, cel ce a scandalizat pe toată lumea înfăţişând chipul sacru al Sfintei Fecioare ca

Foto: Biró István

fiind acela al unei prostituate, şi care a amplificat scandalul, pictând obscenitatea generală. Caravaggio e în *proiectul* de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj băiatul rău, scandalagiu, violent, nonconformist, libertin, homosexual. Aşa cum îl ştim din cărţi, din albume, din filmul din 1986. Poate şi din romanul *Fluturele negru,* scris de Radu Paraschivescu şi apărut în 2010, la Editura Humanitas. Cam la fel cum a fost, cu un secol înainte, în Franţa, poetul François Villon. Caravaggio e posesorul unui destin tragic: un om bântuit de întrebări şi de spaime, tentat să fugă de ele, comiţând, în compensaţie, fapte ieşite din comun. Ce pot să fie şi crime.

Dar Caravaggio nu e numai atât. Şi nici întâmplările nu sunt aduse pe scenă doar fiindcă sunt întâmplări. Ci deoarece conţin enigme. Enigme ce nu sunt doar cele ale unor circumstanţieri imediate, ale unei individualităţi, ci ale omului în general. Şi care se accentuează în prezenţa şi sub impactul *obştii.* Poate tocmai de aceea unele dintre aceste întâmplări lasă impresia a nu fi duse până la capăt. Poate din acelaşi motiv nu avem de-a face întotdeauna cu personaje în lege. Poate tot din aceeaşi cauză se recurge – rafinat, nu apăsat – la formula teatrului în teatru. Poate că în numele aceleiaşi raţiuni actorii îşi schimbă la vedere veşmintele sau îşi mai exhibă (dar fără excese) nuditatea, chiar dacă aceasta nu e perfectă. Interpreţii recurg la vedere la câteva accesorii şi schiţează pe neaşteptate, câteodată în tablouri clar delimitate prin cortine muzicale concepute în chei diferite, alte personaje. Spaţiile însele se modifică, tot graţie unor accesorii (decorul e semnat de Carmencita Brojboiu) şi unor proiecţii video (Bányai Bertalán). De la secvenţele în alb-negru se sare, surprinzător, la policromii obţinute graţie sceno-tehnicii şi

THE SONG OF THE TIME OF GENERAL OBSCENITY

Foto: Biró István

efectelor video moderne. „Întâmplările“ se consumă când în camera frigorifică a unei morgi, când într-un loc unde se fac disecţii (spectacolul însuşi seamănă cu o disecţie la care e supus personajul), când într-o mare catedrală.

Numele real, de certificat de naştere, al lui Caravaggio a fost, cum bine se ştie, Michelangelo Merisi. Un nume ce a funcţionat mai degrabă asemenea unei condamnări, decât ca o predestinare fericită. Caravaggio a fost condamnat la insurgenţă din pricina numelui său, resimţit asemenea unei închisori. Din cauza aceasta, posesorul numelui a hotărât să îşi înfrunte destinul – şi, uite aşa, *proiectul* clujean e şi unul despre destin şi despre perspectivele personale şi temporale asupra acestuia. Vedem un spectacol despre Destin şi Divinitate. Despre Destin şi Biserică. Despre Destin şi oamenii Bisericii. Despre omul care creează şi relaţia lui cu Timpul, dar şi cu posteritatea. Există, de altminteri, o incertitudine temporală voită în montare. Din cauza blestemului numelui, Caravaggio a hotărât să nu picteze, ci să creeze *non-picturi*. Să non-picteze. „Proiectul“ de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca e, printre altele, o *incizie* în factorii generatori ai acestor *non-picturi*.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – Caravaggio Terminal**. Un proiect de Visky András şi Robert Woodruff. Textul şi dramaturgia: Visky András. Regia: Robert Woodruff. Decorurile şi costumele: Carmencita Brojboiu. Video: Bányász Bertalan. Sunetul: Bodoki-Halmen Kata. Mişcarea scenică: Sinkó Ferenc. Cu: Albert Csilla, Bodolai Balász, Dimény Áron, Imre Éva, Sinkó Ferenc, Szücs Ervin, Varga Csilla. Data premierei: 24 iunie 2014.**

Mircea MORARIU

Un cabaret metafizic

Puţini sunt cei ce îşi mai amintesc – foarte puţini sunt cei ce, de fapt, ştiu – că începuturile literare ale regizorului Mihai Măniuţiu sunt legate de dramaturgie. Cel puţin în conştiinţa publică şi pentru istoria literară, piesa *Anul morţii* e anterioară volumului de debut în proză *Un zeu aproape muritor*, care, urmat de alte scrieri – unele în domeniul ficţiunii, altele în cel al eseisticii teatrale –, au stabilit, pentru o vreme, o prioritate ciudată şi care s-a dovedit mai apoi nedreaptă în privinţa competenţelor artistului.

Dacă priorităţile s-au lămurit, mai întâi fiindcă şi-au dovedit inutilitatea, câtă vreme ele nu servesc, în fond, la nimic atunci când e vorba despre unul dintre cei mai complecşi artişti de azi, până acum un an sau doi era ceva mai puţin limpede cum anume are de gând Mihai Măniuţiu să gestioneze relaţia sa cu literatura dramatică. Vreau să spun, cu propria lui literatură dramatică. Precizările au venit – şi au venit ferm, poate chiar neaşteptat de ferm – în urmă cu mai bine de un an, odată cu spectacolul *Domnul Swedenborg vrea să viseze*, înscenat de Mihai Măniuţiu, pe un text propriu, la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi. Era – este – vorba despre o montare fermă, robustă, serioasă şi jucăuşă deopotrivă, în falsă cheie postdramatică, ce se serveşte de un text dramaturgic ale cărui origini se regăsesc în ciclul de poeme în proză omonim, publicat în volumul *Până una-alta*, apărut în anul 2012 la Editura Bybliotek din Cluj-Napoca.

Lucrurile încep să devină încă şi mai clare acum, în 2014, când la final de stagiune am putut vedea, în limba maghiară, la Teatrul Municipal „Tomcsa Sándor“ din Odorheiu Secuiesc, spectacolul cu piesa ***Viaţa-i mai frumoasă după ce mori***. O piesă-poem scrisă de Mihai Măniuţiu, tradusă în limba maghiară de Karácsony Zsolt şi înscenată de dramaturgul însuşi. Împreună cu mai vechii săi colaboratori – creatorul de muzică de scenă Şerban Ursachi şi coregrafa Vava Ştefănescu –, cărora li s-a asociat, în ipostază de scenograf, unul de dată mai recentă: regizorul (da, regizorul) Tudor Lucanu. Plus câţiva tineri şi foarte buni actori de la Teatrul din localitate. 12 la număr.

Nu ştiu dacă Mihai Măniuţiu s-a lămurit întru totul în ceea ce priveşte viaţa. Nu ştiu dacă împărtăşeşte pe deplin opinia lui Blaise Pascal, exprimată de regizorul însuşi prin glasul poetului/prozatorului/filosofului, în poezia intitulată chiar *blaise pascal,* inserată în volumul menţionat mai sus: „cât timp eşti viu, tot timpul e câte ceva de făcut, asta pentru ca să fii şi mai viu, deşi conceptul e vag şi dă naştere la confuzii, dacă ne gândim la sau dacă nu ne gândim la dacă ne gândim.“

Mi-e însă mult mai limpede cât de persistente sunt preocupările artistului în privinţa morţii, a filosofiei acesteia, a felului în care ea nu doar că se substituie prin definitivul ei provizoratului vieţii, ci câteodată se amestecă cu aceasta. Într-un incert, într-un părelnic, pe care Mihai Măniuţiu se străduieşte să îl exploreze în spectacolele sale, în scrierile lui în proză sau în versuri defel canonice şi, iată, în literatura dramatică. O persistenţă ce îşi află începuturile în piesa de tinereţe – azi uitată – *Anul morţii*. Care se regăseşte în mai toate montările ce îi poartă semnătura – de la, să zicem, *Viaţa e vis* din 1984 la *Plugarul şi moartea* din 2013, fără a uita nicidecum două spectacole unde această preocupare mi s-a părut încă şi mai apăsată. Spectacole puternic înrudite cu cel de acum, de la Teatrul „Tomcsa Sándor“. Mă gândesc la *Banchetul sau Calea spre Momfa,* o montare din anul 2007, de la Teatrul Naţional din Cluj, dar şi la *Deliruri*, înscenat în 2012 la Teatrul de Artă din Deva.

Foto: Balász Attila

În poemele în proză din *Până una-alta*, pentru Măniuţiu părea evident că „neantul e plin de peşti, de avioane supersonice/ sunt şi oraşe în el", iar acolo „noi stăm ficşi îngheţaţi/ el dansează în draci". Acum, prin spectacolul din 2014, Măniuţiu se joacă un pic cu noi şi aparent ne asigură că „viaţa-i mai frumoasă după ce mori". Viaţa de după moarte seamănă, până la un punct, cu cea de dinainte. Cum foarte comună pare să fie şi grădina Paradisului. Nu, prin grădina aceea nu trec supersonice. E vorba despre o grădină care, dacă e să judecăm după scenografia imaginată de Tudor Lucanu, seamănă teribil cu o grădină de vară obişnuită. Cu un arbore imens, cu lăzi în care sunt aranjate sticle pline şi sticle goale de bere. Cu fiinţe umane extrem de asemănătoare celor din viaţă, dar care nu mai au tot timpul ceva de făcut, poate şi fiindcă nu vor deloc să se simtă vii. Ceea ce nu înseamnă că ar fi cumva moarte, deposedate de energie. Fiinţele acestea *altfel* se simt pur şi simplu bine, vorbesc, povestesc în tihnă despre ele şi ceea ce au fost ele *înainte*. Au transferat – odată cu transferul de pe Pământ – şi câte ceva din existenţa lor terestră. O existenţă din care acum îşi împărtăşesc momente. Ne spun şi cum au făcut de au ajuns „acolo". Se găsesc în scenă şi o seamă de obiecte „explicative", precum o motocicletă – şi aceasta, fiindcă unul dintre personaje a trecut în viaţa de după moarte ca urmare a unui accident de circulaţie.

Totul e scăldat într-un clarobscur prielnic unui spectacol în care cei 12 sunt interpreţi. Performeri. Spectacol în care uneori li se întâmplă să cânte (muzica: Şerban Ursachi). Cel mai adesea să danseze (coregrafia: Vava Ştefănescu), şi o fac cu bucurie, cu plăcere. Câteodată, aşa, ca în viaţa de dinainte, alteori cu mişcările acelea trepidante, rapide, alterate, cvasispasmodice, decupate parcă din filmele din vremea „Marelui Mut".

Foto: Balász Attila

Calmul acesta, unde totul nu e decât, precum în poezia binecunoscută, *beauté, luxe, calme et volupté*, e întrerupt periodic de trecerea unei planete. Planeta Pământ. O trecere dinspre final de spectacol pune sub semnul întrebării totul: Oare chiar aşa să fie? Chiar e adevărat că *viaţa-i mai frumoasă după ce mori?*

Nu mi se întâmplă să ajung foarte des la Teatrul „Tomcsa Sándor" din Odorheiu Secuiesc. Dar de fiecare dată când am mers acolo, am avut motive de bucurie. Îmi amintesc, bunăoară, cu plăcere despre un mai vechi şi foarte bun spectacol cu *Măsură pentru măsură*, montat de Alexandru Berceanu. Ceva mai recent am văzut, tot la Odorheiu Secuiesc, o incitantă montare a unei alte piese shakespeariene: *Cum vă place,* în regia Ancăi Bradu. *Viaţa-i mai frumoasă după ce mori* e, după părerea mea, nu doar un spectacol bun, cu idee şi stil, care ar merita cu prisosinţă să depăşească limitele unei enclave geografice, ca să fie văzut şi de alţi spectatori decât cei ai locului. *Viaţa-i mai frumoasă după ce mori,* spectacol conceput de Mihai Măniuţiu în cheia cabaretului metafizic, e, înainte de toate, un spectacol util trupei. Nu îi îngăduie criticului să stabilească ierarhii în interiorul acesteia, cu toate că, deşi în principal unul de echipă, montarea îi prilejuieşte fiecărui interpret şi numere solistice. Echipa – alcătuită din actorii Antal D. Csaba, Fincziski Andrea, Jakab Orsolya, Tóth Arpád, László Kata, Vidovenyecs Edina, Szücs-Olcsváry Gellért,Varga Márta, Mezei Gabriella, Nagy Csongor Zsolt, Dunkler Róbert, Barabás Arpád – e una energică, devotată, talentată, bine coagulată. Care merită să fie cunoscută. Şi aplaudată.

Teatrul Municipal „Tomcsa Sándor" din Odorheiu Secuiesc – Viaţa-i mai frumoasă după ce mori **de Mihai Măniuţiu. Traducerea în limba maghiară: Karácsonyi Zsolt. Regia: Mihai Măniuţiu. Scenografia: Tudor Lucanu. Muzica de scenă: Şerban Ursachi. Coregrafia: Vava Ştefănescu. Cu: Antal D. Csaba, Fincziski Andrea, Jakab Orsolya, Tóth Arpád, László Kata, Vidovenyecs Edina, Szücs-Olcsváry Gellért, Varga Márta, Mezei Gabriella, Nagy Csongor Zsolt, Dunkler Róbert, Barabás Árpád. Data premierei: 21 iunie 2014.**

Călin CIOBOTARI

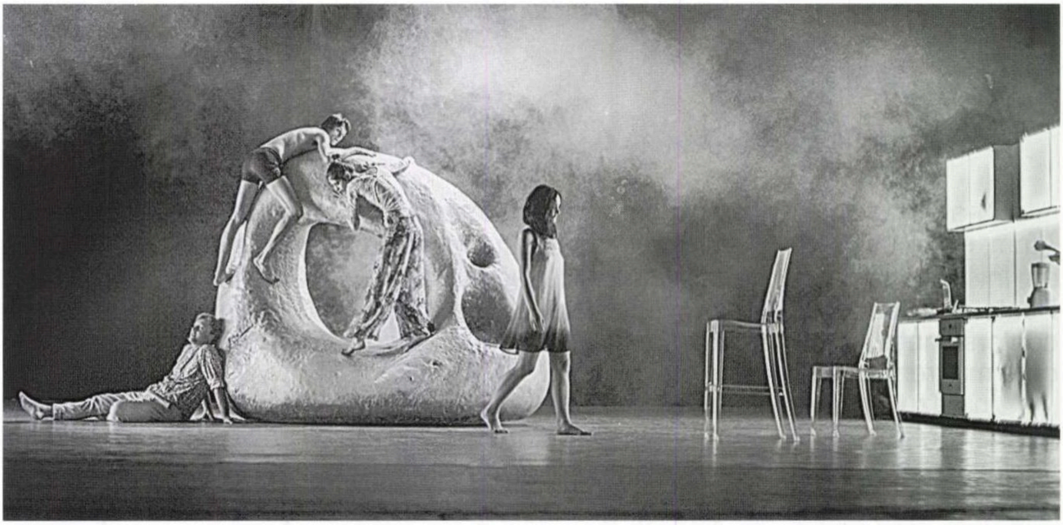
Am fost sau nu la „Femeia mării"?

N-au trecut nici 24 de ore de când am fost la *Femeia mării*, în regia lui Radu Afrim, şi mă întreb dacă am văzut sau nu, cu adevărat, spectacolul. Parcă da: încă am invitaţia, iar caietul de sală mi l-au dat acolo, la Teatrul Naţional. Dar parcă nu... Poate că a fost doar un vis inconsistent, ceva albastru şi translucid, cu nişte fiinţe contorsionate, fizic şi sufleteşte, populându-mi imaginaţia, un coşmar calm, din care mă trezesc cu uşurare şi nostalgie...

În cazul în care accept că am fost la Sala Mare a Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri", mă văd pus în situaţia de a zăbovi mult timp cu privirea pe peretele gol din încăperea în care scriu aceste rânduri. Văd structura modulară, compartimentată, indicând o bucătărie ultramodern utilată, văd sugestii marine, văd corpuri şi aud voci, simt ecouri din dramaturgia ibseniană, remarc simboluri specific afrimiene, însă, ciudat, toate acestea îmi vin fragmentar, fără coerenţă, ca şi cum fac parte dintr-un vis mai amplu, în care, iată, mă găsesc şi eu, pe rândul 5, locul 1.

Până la un punct, lectura pe care Radu Afrim o face textului de la 1888 este incitantă. Regizorul pare mult mai preocupat de ce se întâmplă cu personajele din spatele cuplului de prim-plan (Ellide Wangel şi Străinul), astfel încât dominanţi devin doctorul Wangel, fiicele sale, sculptorul Hans şi prietenul familiei Wangel, Arnholm. E o peisagistică umană bizară, în care redescoperi personajele ibseniene, învestite, însă, cu noi sensuri: doctorul Wangel nu mai este omul echilibrat, înţelept şi calm din piesa lui Ibsen, ci un personaj torturat sufleteşte, un chinuit, din panoplia marilor eşuaţi: alcoolizat, ironic, prăbuşit. Profesorul Arnoholm seamănă cu un clovn în civil, venit să salveze ce se mai poate salva din dezastrul familiei Wangel. Hilde şi Bolette nu mai sunt copilele inocente din textul original, ci făpturi în care erotismul izbucneşte, simultan cu dorinţa de a-şi salva tatăl (Hilde) sau de a evada din această lume-heleşteu (Bolette). În fine, sculptorul Hans e un copil bântuit de moarte, plutind în derivă, de la un ţărm uman la altul... Puşi alături, aceşti oameni alcătuiesc o stranie societate a nefericirii. În comparaţie cu ei, problema Ellidei Wangel se diminuează, până la a deveni un moft de femeie plictisită.

Aproape că te întrebi de ce a mai adus-o pe scenă regizorul pe Femeia Mării, un personaj din care eu, cel puţin, nu am înţeles mare lucru. Tema libertăţii de a alege, pe care o clama personajul ibsenian, dispare. La Ibsen, cum se ştie, în final, pentru că înţeleptul ei soţ îi lasă posibilitatea de a alege liber între el şi Străin, Ellida optează pentru prima variantă, cea casnică. La Afrim, opţiunea rămâne suspendată, lăsând eventual impresia unui *ménage a trois* unanim acceptat. Formal vorbind, Ellida din spectacolul Naţionalului ieşean nici nu prea are între ce alege: un soţ alcoolic şi un străin patetic, în chiloţi, ce se lamentează pentru o iubire în care nu e foarte limpede dacă a crezut vreodată. De altfel, Afrim tratează în cheie parodică scenele în care apare Străinul; astfel, „Bună seara, Ellida" sună asemănător cu „Bună seara, iubito" al Loredanei Groza, după cum literele imense, luminate cu leduri de cabaret, alcătuind numele Ellidei, trimit şi ele către o zonă a ironicului spectacular. Cu mâna pe sânul Ellidei, Străinul declamă vrute şi nevrute despre dragoste, transformând relaţia într-una de duzină.



Scenografia Alinei Herescu este superbă şi inutilă. Tot ce înseamnă decor sau obiect scenic pare să aibă în primul rând o funcţie decorativă. Se bifează la capitolul estetică, însă doar atât... Mă aşteptam ca acea bucătărie despre care pomeneam la început să fie polifuncţională, să se întâmple ceva cu corpurile care o alcătuiesc, să devină suport material pentru noi şi noi situaţii scenice. Nu se întâmplă asta, la fel cum nu se întâmplă nimic semnificativ care să justifice imaginea celor circa o sută bucăţi de feonuri, aranjate riguros, geometric, însă fără niciun efect vizibil în scenă, în afară de mişcarea vagă a unor rochii. Mi s-a părut, deşi nu sunt sigur, că văd, pe la începutul spectacolului, tentativa unor elemente de *mapping* (video design: Andrei Cozlac şi Iustin Şurpănelu) pe corpul bucătăriei, atunci când fiicele anunţă că este ziua mamei. Sincer, n-am înţeles ce-a fost acolo, realizarea tehnică a acelor secvenţe lăsând de dorit! Ceva mai bine au ieşit proiecţiile video, cu un conţinut grafic previzibil marin (corăbii, valuri, animale acvatice) ce alcătuia o senzaţie constantă de mare, ca un fel de back-ground omniprezent, ori ca un subconştient colectiv al personajelor... Una dintre imaginile cu adevărat puternice mi s-a părut cea a geamandurilor care coboară din înaltul scenei, alcătuind un topos fantastic, nelumesc. De partea cealaltă, apariţia Ellidei ţinând stângaci în mâini un crap adevărat e de un ridicol crunt, cu atât mai mult cu cât se folosesc şi alţi peşti, dar de recuzită.

Toţi actorii poartă lavalieră. Sunetul e rece, procurând o distanţă „oficială" între scenă şi sală. La reprezentaţia la care (cred că) am fost, am asistat la scene aproape penibile, în care actorii îşi reglau, la vedere, lavalierele, fie pentru că produceau microfonie, fie pentru că generau alte sunete nonscenice.

Scenele în doi sunt îngrozitor de terne. O asemenea scenă e cea dintre Wangel şi Ellida, o alta se consumă între Arnholm şi Bolette. Plictiseală crâncenă, actori care vorbesc fără a spune nimic! Fiecare îşi interpretează rolul parcă independent de ceilalţi, ca şi cum am asista la străduinţa de a comunica a unor personaje din poveşti paralele. Patetismul *Străinului* (Cosmin Maxim) şi al *Ellidei Wangel* (Irina Răduţu Codreanu), gagurile lui *Arnholm* (Dumitru Năstruşnicu) şi euforiile bahice ale lui *Wangel* (Ionuţ Cornilă) nu lasă urme adânci pe memoria spectatorului. Mult mai compact mi s-a părut trio-ul format din *Hans* (Andrei Sava), *Hilde* (Ada Lupu) şi *Bolette* (Ana Apetrei), cu un plus pentru expresivitatea corporală a Adei Lupu.

Nu ştiu care au fost intenţiile lui Radu Afrim cu acest remix Ibsen, cu atât mai mult cu cât regizorul nu ne dă vreo mână de ajutor prin caietul de sală. Impresia mea de spectator cinstit e a unei montări superficiale, făcută în grabă, cu câteva idei tentante, însă nepuse în valoare, insuficient subliniate. Partea parodică a spectacolului (ce dă satisfacţie unor spectatoare cu coc ce nu pricep ironia afrimiană!) pare lipită, iar Femeii mării îi lipseşte femeia mării. Spectacolul lui Radu Afrim are ceva din rămăşiţele unui vapor naufragiat, ce plutesc pe un ocean neobişnuit de frumos.

În cazul în care se confirmă că am fost la spectacol, trebuie să mă declar dezamăgit. Aş fi preferat să nu fi fost, iar tot ceea ce am văzut să fie, cum spuneam, un fel de vis incomplet şi imperfect, albastru şi translucid...

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – Femeia mării, **după Henrik Ibsen. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Alina Herescu. Video design: Andrei Cozlac şi Iustin Şurpănelu. Asistent de regie: Cristi Avram. Distribuţia: Ionuţ Cornilă, Irina Răduţu Codreanu, Dumitru Năstruşnicu, Cosmin Maxim, Andrei Sava, Ada Lupu, Ana Petrei. Data premierei: 1 iunie 2014.**

Crenguţa MANEA

Clasa muncitoare merge la supermarket

Este cunoscută – şi recunoscută! – una dintre strategiile repertoriale ale Teatrului „Odeon", aceea de a aduce în atenţia publicului spectacole produse în contextul unor proiecte teatrale europene. Aşa este „Fabulamundi. Playwriting Europe", care urmăreşte promovarea dramaturgiei contemporane, a autorilor şi traducătorilor lor, prin implicarea unor instituţii teatrale din Franţa, Germania, Italia, Spania şi România: în stagiunea 2013–2014, Teatrul „Odeon" şi Teatrul Naţional Târgu Mureş au prezentat spectacole-lectură pe tema „Oportunitate periculoasă". Partener într-un alt proiect, „Hunger forTrade", Teatrul „Odeon", alături de teatre din Africa de Sud, Belgia, Brazilia, Burkina Fasso, Elveţia, Germania, India, Marea Britanie, reuneşte artişti preocupaţi de una dintre cele mai importante probleme ale lumii contemporane: hrana. Dezbatere cu implicaţii sociale dintre cele mai ramificate...

Pe 30 mai 2014, la Sala Mică a Teatrului „Odeon" a avut loc premiera spectacolului ***De vânzare*** de Gianina Cărbunariu, produs în cadrul „Hunger for Trade"; reprezentaţia a fost urmată de discuţii cu publicul şi, prin intermediul Skype, cu echipele de realizatori din teatrele-partenere, care, în aceeaşi seară, au prezentat – fiecare la sediul lui – propriile producţii.

Pe parcursul carierei sale teatrale, în spectacolele create, în proiectele la care a participat, Gianina Cărbunariu şi-a dovedit interesul faţă de realităţile cotidiene, faţă de conflictele generate, în societatea românească de astăzi, de exercitarea discreţionară a puterii de către instituţii ale Statului, de abuzurile autorităţilor, de ignoranţa cetăţenilor, de indiferenţa noastră. Spectacolul *De vânzare* pune faţă în faţă două lumi: cea a satului românesc, cu ce a mai rămas din el, după toate

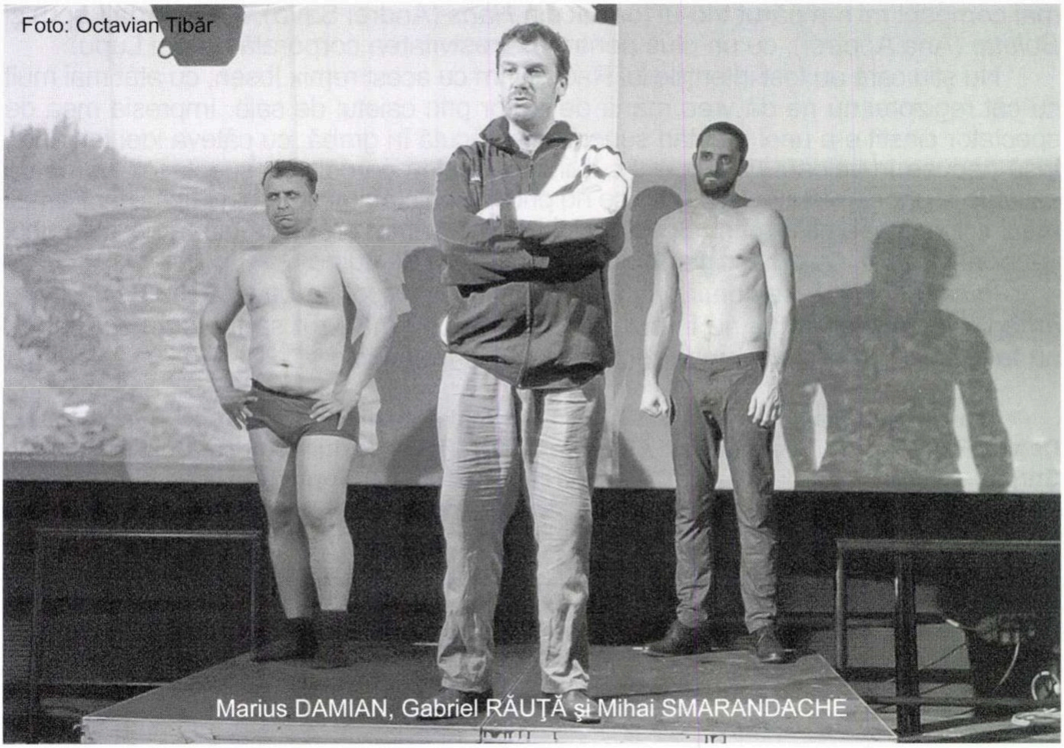


Foto: Octavian Tibăr

Marius DAMIAN, Gabriel RĂUŢĂ şi Mihai SMARANDACHE

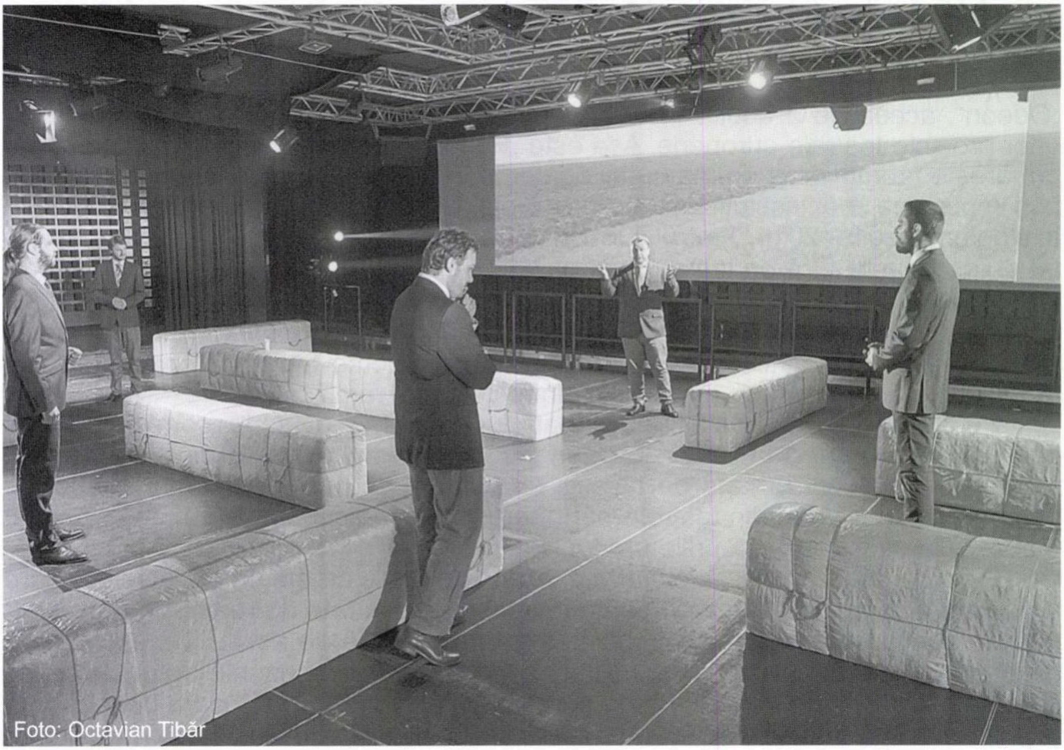


Foto: Octavian Tibăr

mutaţiile cunoscute după 1989, şi cea a companiilor multinaţionale, având drept domeniu de afaceri cumpărarea de terenuri şi exploatarea lor, agricolă sau extractivă. Situaţiile înfăţişate surprind dramatismul, cu accente absurd-comice, al momentelor traversate de oameni simpli, de la ţară. Nici fermieri, nici muncitori, nici funcţionari, ei şi peticul lor de pământ – dobândit în urma aplicării suspecte a unei legi încropite şi dictate de interesele electorale ale clasei politice, şi nu ca o măsură compensatorie şi de recunoaştere a crimelor regimului comunist faţă de ţărani, după instalarea ilegitimă la putere –, micii proprietari se află, acum, la cheremul unei înţelegeri păguboase dintre „Statul de drept", varianta românească, şi companiile cu capital multinaţional. Întrebările lansate de Gianina Cărbunariu – „Ce se vinde şi ce se cumpăra, de fapt? Cine ne hrăneşte, cu ce ne hrăneşte şi cu ce preţ?" – nu sunt doar legitime, ci sunt ale fiecăruia dintre noi; de aceste răspunsuri depinde viaţa noastră de zi cu zi, nu activitatea de imagine a guvernelor sau a ONG-urilor.

De vânzare nu are nimic de „teatru de agitaţie": are un limbaj şi un comic de natură elaborat-ficţionară, chiar dacă documentarea folosită este una directă, prin interviuri pe teren şi discuţii cu sociologi, antropologi, jurnalişti. Spectacolul este structurat pe cinci scene, bine articulate între ele – prima având un ritm trenant, cauzat de lungimi de scenariu şi de modularea spaţiului prin deplasarea spectatorilor –, şi oferă actorilor posibilităţi generoase de interpretare, pe care aceştia nu le ocolesc; pe rând, dau chip fie unor top-manageri corporatişti, fie unor angajaţi puşi să desfăşoare diferite acţiuni practice legate de terenuri, intrând în conflict cu oamenii locului, fie portretizează femei şi bărbaţi confruntaţi cu un mecanism de neînţeles şi scăpat de sub control chiar de către cei care l-au conceput, un mecanism care îi dislocă şi le spulberă siguranţa zilei de mâine. Dar ei, oamenii aceştia de la ţară, ştiu că soluţia nu este supermarket-ul, cu toate că, la două-trei uliţe, a tot apărut câte unul. Şi câte un bar!

Teatrul „Odeon" – De vânzare/ For Sale**. Un spectacol de Gianina Cărbunariu. Scenografia, video şi light-design: Andu Dumitrescu. Mişcarea scenică: Florin Fieroiu. Cu: Alina Berzunţeanu, Antoaneta Zaharia, Marius Damian, Gabriel Pintilei, Alexandru Potocean, Gabriel Răuţă, Mihai Smarandache. Data premierei: 31 mai 2014.**

Mircea MORARIU

Precum, odinioară, Pygmalion

Text binecunoscut, având deja o „istorie" de vreo zece ani, nu numai consistentă, ci şi preponderent fericită a înscenărilor în diverse teatre româneşti, ***Forma lucrurilor*** a ajuns către final de stagiune şi pe scena Teatrului German de Stat din Timişoara. Ocazie cu care piesa lui Neil LaBute nu doar că îşi reconfirmă calităţile ce fac să fie atât de căutată, de regizori şi de tinerii actori deopotrivă, ci prilejuieşte un foarte bun spectacol, lucrat cu maximă rigoare – o rigoare „germană", aş zice – de regizorul Cristi Juncu şi de scenograful Cosmin Ardeleanu. Lor alăturându-li-se patru interpreţi foarte buni, impecabil aleşi.

Povestea, o rescriere în cheie modernă a mitului lui Pygmalion, e deja familiară publicului românesc de teatru, căci primei reprezentări a textului (cea de la Teatrul ACT, în regia lui Vlad Massaci, cel ce a şi descoperit-o şi tradus-o în româneşte) i s-au adăugat deja încă vreo câteva. La ora actuală, *Forma lucrurilor* poate fi regăsită, după ştiinţa mea, în repertoriul Teatrului „Sică Alexandrescu" din Braşov, în regia lui Gelu Colceag, şi în cel al Companiei „Liviu Rebreanu" a Teatrului Naţional din Târgu Mureş (regia: Adrian Iclenzan). Fostul interpret al lui Adam din varianta princeps de la ACT, Vlad Zamfirescu, a devenit regizorul unei versiuni scenice ce se joacă la Godot Café-Teatru din Bucureşti.

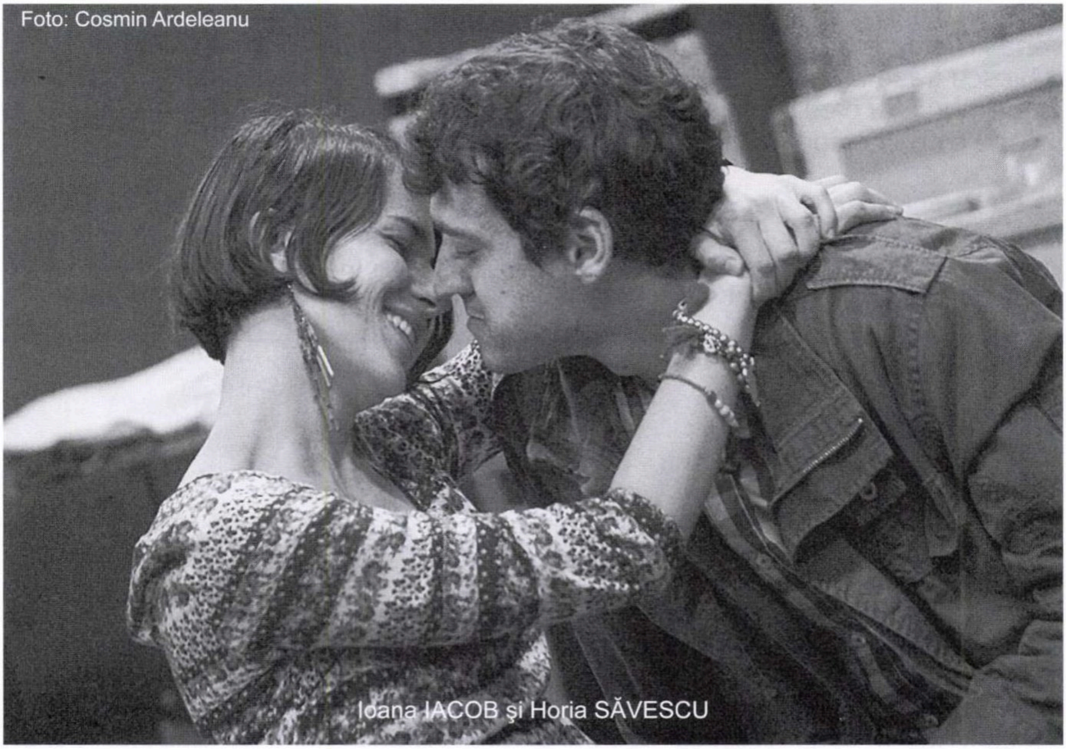
O tânără pe nume Evelyn, studentă în ultimul an la o facultate de arte, duce la consecinţe maxime, absolute, îndemnul profesorului ei *fă artă, dar schimbă lumea!* O face demonic, alegând drept cobai un băiat oarecare, student la Anglistică. Adam e noneroul prin excelenţă. E timid, prostuţ, grăsuţ, cu ochelari demodaţi, prost îmbrăcat. Născut şi făcut parcă anume spre a lăsa indiferentă orice Evă de pe lumea aceasta. Numai că Evele contemporane sunt diabolice şi experte în arta manipulării. *Evelyn*, care în spectacolul de la Teatrul German de Stat din Timişoara şi în remarcabila interpretare a Ioanei Iacob, devine etalonul însuşi al femeii diabolice, pune la cale un întreg plan, la capătul căruia Adam trebuie să fie cu totul altul. O statuie umană. Un bărbat perfect, atrăgător, sigur pe sine. O formă.

Devenit subiect de lucrare de diplomă *pe* viu şi *în viu*, Adam suferă sub ochii noştri transformarea completă. Devine întruchiparea însăşi a conceptului de depersonalizare. Adam e complet *reformatat* de Evelyn. Sau pare astfel, până în momentul explicaţiei finale. O explicaţie care, în spectacolul timişorean, dispune de o concentrare şi o tensiune explozivă defel contrafăcute. Adam slăbeşte exact 12,5 kg – cât a planificat Evelyn că trebuie să slăbească. Merge la sală. Se îmbracă trendy, uitând, ba chiar făcând ascunsă geaca dizgraţioasă cu care şi-a început studenţia şi care i-a devenit o vreme marcă de înregistrare. Adam şi-a făcut o operaţie estetică, fiindcă aşa i-a cerut Evelyn. Ajunge să fie mai frumos decât frumosul Philip. E altul. E forma dorită de Evelyn.

Povestea remodelării nu se opreşte însă aici. Adam şi-a făcut şi o operaţie sufletească, deoarece, la solicitarea aceleiaşi Evelyn, a suspendat orice relaţie cu vechii lui prieteni, *Philip* şi *Jenny* (în spectacol, Konstantin Keidel şi Daniela Török), ei înşişi deveniţi victime colaterale ale experimentului, încărcat în montarea lui Cristi Juncu cu o atentă, riguroasă, deloc exagerată, conotaţie de cvasidemenţialitate. Căci experimentul – numai aparent, doar formal – artistic, pus la cale de Evelyn, e unul ce tinde să rupă zăgazurile normalităţii. Ce face Evelyn nu mai are nimic în comun cu arta, ci urmăreşte reconfigurarea demonică a Lumii însăşi, chiar dacă respectivul proces se limitează deocamdată la un singur subiect uman.

O ştim deja, demult. De aproape – dacă nu chiar de mai bine de – 15 ani. Lui Cristi Juncu îi plac poveştile. El face teatru ca să ne spună poveşti. Ţine cu tot dinadinsul ca, în ipostază de povestitor, să fie cât se poate de clar, de limpede, de convingător. Drept pentru care, înainte de a începe să povestească, se pregăteşte cu conştiinciozitate, citind cu maximă atenţie istorioara pe care vrea să ne-o relateze în limbaj scenic. E atent la fiecare cuvânt, la fiecare nuanţă. Nu se grăbeşte niciodată. Îi place să creeze ambiguităţi, atunci când acestea sunt dictate de necesităţi artistice. Atâta doar că respectivele ambiguităţi sunt fundamentate pe anterioare depline clarificări pe cont propriu. În cele mai bune spectacole ale sale, Cristi Juncu are plăcerea şi rigoarea managerizării timpului povestirii. Iar *Forma lucrurilor* de la Teatrul German de Stat din Timişoara e, cel puţin după părerea mea, unul

Foto: Cosmin Ardeleanu



Ioana IACOB şi Horia SĂVESCU

dintre cele mai bune spectacole ale sale. Şi e aşa, şi fiindcă regizorul şi-a găsit în scenograful Cosmin Ardeleanu colaboratorul ideal.

Aparent, decorul lui Cosmin Ardeleanu e unul oarecare. Făcut din câteva panouri albe, pe unul dintre acestea fiind inscripţionat însuşi titlul spectacolului, ba chiar şi numele autorului piesei. Panoul central e străpuns de dreptunghiuri, în spaţiul cărora vor fi proiectate imagini filmate. Aflate într-o continuitate şi complementaritate fără cusur cu ceea ce se întâmplă *live*. Care, ele însele, parcă dau senzaţia de *live*. Un *live* de gradul al doilea, aş zice, din care orice gratuitate e exclusă. În scena finală, aceea a explicaţiilor, în care totul se răstoarnă, în care victoria lui Evelyn nu mai e victorie, iar înfrângerea şi umilirea lui Adam par să însemne şansa redescoperirii naturalului şi a demnităţii, startul regăsirii autenticităţii, imaginile din dreptunghiuri, riguros administrate de ansamblul conceptului video datorat tot lui Cosmin Ardeleanu, dobândesc relevanţă maximă. Indiciu de netăgăduit al utilităţii.

Cum spuneam, Ioana Iacob, Konstantin Keidel şi Daniela Török sunt foarte buni în rolurile încredinţate. Însă *Forma lucrurilor* de la Teatrul German de Stat din Timişoara înseamnă un examen, o probă de foc îndeosebi pentru Horia Săvescu, actorul distribuit în rolul lui *Adam*. Pe Horia Săvescu, cel ce şi azi, la câţiva ani buni de la debut, are încă o figură de copil, îl ştiu demult. Cred că încă de pe vremea când era student. De vreo trei încoace, Horia Săvescu e protagonistul unui proces de minuţioasă consolidare profesională. Totul a început, cred, odată cu *Urâtul,* în regia lui Theodor Cristian Popescu. În *Fetiţa din bolul peştelui auriu*, superbul spectacol al lui Radu Afrim, Horia Săvescu a primit un rol (enigmaticul *Mr. Lawrence*) parcă anume scris pentru el. Yuryi Kordonskyi l-a distribuit pe Horia Săvescu în

Treplev, din parcă insuficientul lui apreciat *Pescăruş,* desenând un personaj convenabil actorului. Aici, în cele două ore şi ceva cât durează *Forma lucrurilor*, Horia Săvescu trece cu notă maximă proba compoziţiei. Nu aş vrea să spun şi să scriu vorbe mari. Dar cred că, odată cu reuşita din *Forma lucrurilor*, pentru Horia Săvescu începe o nouă etapă în carieră. Să fie într-un ceas bun!

Teatrul German de Stat din Timişoara – Forma lucrurilor **de Neil LaBute. Traducerea în limba germană: Jakob Kraut. Regia: Cristi Juncu. Decorul, costumele şi conceptul video: Cosmin Ardeleanu. Video: Raoul Venţel şi Alexandra Didilescu. Cu: Ioana Iacob, Horia Săvescu, Konstantin Keidel, Daniela Török. Data reprezentaţiei: 27 iunie 2014.**

Mircea MORARIU

Un fapt de viaţă, un simplu fapt de viaţă

Nu a trecut prea mult timp de la momentul în care, către sfârşit de aprilie, la Gala UNITER, am aflat care este „piesa anului". A trecut încă şi mai puţină vreme de când, profitând de faptul că organizatorul concursului are bunul obicei de a tipări în volum scrierea câştigătoare, o comentam. Îi apreciam modernitatea, o aşezam într-o serie stilistică asemănătoare scrierilor lui Neil LaBute, Conon McPherson sau Ivan Vîrîpaev, îi lăudam teatralitatea, calitatea, autenticitatea, inteligenţa replicii. Capacitatea de a surprinde cititorul, respectiv ipoteticul şi atât de doritul spectator, prin umor, ironie şi inspirate răsuciri nu numai de condei, ci şi de situaţie. Îmi exprimam speranţa că nu va dura mult până când o vom vedea pe scenă şi nădejdea că, ***În trafic,*** îşi va găsi regizorul potrivit. Acesta a apărut, în chiar persoana autoarei textului: Alina Nelega.

Îndeobşte, cel mai de adesea cu temei, câteodată şi dintr-o prejudecată ce, la urma urmei, îşi află originea în chiar temeiul invocat mai devreme şi în antecedentele aferente, criticii de teatru, cu atât mai mult criticii de teatru de modă veche, aşa cum sunt eu, nu se arată din cale-afară de entuziaşti la auzul veştii că autorul X a decis să îşi monteze singur piesa Y. Argumente în favoarea reticenţei sunt destule, cel mai îndemână fiind acela că autorului de literatură dramatică nu îi este tocmai simplu să se obiectiveze atunci când e vorba de propriul text. E milos, excesiv – dar şi explicabil – de milos cu propriile replici, cu propriile cuvinte, devine complet refractar la orice amputare de text, nici nu vrea să audă de zicerea „ce se taie nu se fluieră". Optează pentru o montare „literară" a propriului text, pe care îl muzeifică înainte de vreme.

Nu ştiu, nu cred că Alina Nelega să fi tăiat vreo replică din ceea ce a scris. Dar, fapt lăudabil, nu a acţionat ca sclava propriului text. Pe care nu l-a muzeificat, nu l-a tratat static, ci l-a reorganizat într-un autentic discurs scenic, durat cu viziune de regizor.

În trafic e, prin scriitură, o succesiune de şapte monologuri. Ni se adresează pe rând şase femei şi un câine. O fac având drept pretext un „eveniment rutier" căruia i-au fost martori. Eveniment ce ajunge să fie calificat – din comoditatea, din indiferenţa, din lenea „organelor" – drept „un fapt de viaţă, un simplu fapt de viaţă". Când el nu este deloc aşa. Ci o execuţie în stil mafiot a unei persoane devenite

În prim-plan: Elena PUREA

Foto: Cristina Gânj

În prim-plan: Elena PUREA

incomodă. Însăşi „şefa de protocol", executanta crimei, apare în piesă. Interesant e că nu faptul, nu crima, nu accidentul interesează. El se limitează la condiţia de simplu pretext pentru o succesiune de „discursuri", în care cele şapte „voci" îşi întocmesc propriile dosare de existenţă. Vorbind despre ele, uită de victimă.

În calitate de regizoare, Alina Nelega nu a conceput spectacolul montat la Sala Mică a Teatrului Naţional din Târgu Mureş ca pe unul pentru şapte actriţe. Ci l-a gândit pentru una singură, care are astfel şansa de a ne arăta cât de diversificată îi este paleta stilistică, cât de originală prin raportare la sine însăşi poate să fie, cât de uşor sau de greu evită primejdia căderii în autocitare. Elena Purea merită, cu asupra de măsură, încrederea ce i-a fost acordată. E mereu alta în fiecare dintre cele şapte personaje pe care trebuie să le joace. Personaje de vârste diferite (femeile în cauză au de la 25 la 55 de ani, iar câinele are 9), de condiţii sociale diverse, cu experienţe de viaţă felurite. Sunt femei puternice sau femei slabe. Simple, sofisticate ori cu glazură de sofisticăreală. Tandre ori dure.

Important e că nici Elena Purea, nici Alina Nelega nu concep montarea pe modelul, pe calapodul recitalului. Ci vor să ne ofere un spectacol de teatru autentic, de relaţie nu doar cu publicul, ci şi cu partenerii. Cine sunt aceştia? Cinci tineri – foarte tineri – actori de la Naţionalul târgumureşean, care se exprimă mai puţin prin vorbe, cât mai curând prin dans. Cele şapte monologuri sunt delimitate prin numere coregrafice concepute de Claudiu Ştian şi executate de el împreună cu: Andrei Chiran, Claudiu Banciu (foarte bun), Simon Kálmán Attila şi Mihai Bloj. Nu, nu e vorba de numere coregrafice independente, ci de unele gândite în complementaritatea discursului verbal, pe care îl continuă, prefaţează, completează.

Un decor cvasiminimal imaginat de Tiberiu Toitan şi Oana Micu, un inspirat ambient sonor datorat lui Cătălin Roşaţă şi grafitti-ul semnat de Illyés Hunor desăvârşesc fericit ansamblul montării. O montare ce lansează în chip fericit un text şi confirmă existenţa unei mari actriţe: Elena Purea.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Liviu Rebreanu“ – În trafic. **Un spectacol de Alina Nelega. Decorul şi costumele: Tiberiu Toitan şi Oana Micu. Coregrafia: Claudiu Ştian. Ambientul sonor: Cătălin Roşaţă. Grafitti: Illyés Gyula. Cu: Elena Purea, Andrei Chiran, Claudiu Banciu, Claudiu Ştian, Simon Kálmán Attila, Mihai Bloj. Data reprezentaţiei: 22 iunie 2014.**

Oltiţa CÎNTEC

Independent şi de Stat, la Chişinău

Un voiaj cu peripeţii neplăcute de acum câţiva ani m-a ţinut departe de Chişinău şi de viaţa lui teatrală, iată, atâta vreme. Am ajuns anul acesta, în primăvară, şi, dorind să iau pulsul scenic al urbei, m-am dus la unul dintre teatrele independente şi la altul de Stat, cele care aveau spectacole programate.

„Foosbook“

În 2009, în barul din subsolul Teatrului „Luceafărul“ din Chişinău, se năştea una dintre primele companii de teatru independent din Republica Moldova: „Teatrul unui singur actor”. Iniţiator şi animator era Mihai Fusu, regizor şi actor familiarizat cu experienţa companiilor stabile din fosta republică sovietică, dar şi cu a celor independente, din Franţa şi Elveţia, pe unde a umblat şi lucrat. În acest *underground*, pe atunci „Club 513“, împreună cu un grup de actori tineri din sistemul etatist, a început experienţa artei alternative. După câteva proiecte bine primite de specialişti şi, firesc, publicul tânăr, Mihai Fusu a lansat „Foosbook”, o „nouă platformă (teatrală) de socializare”. Care funcţionează într-un spaţiu minuscul, unde nu încap mai mult de 70 de spectatori, de la etajul IV al unui imobil vecin cu Ambasada României, pe strada Bucureşti, la numărul 68. E un laborator teatral preocupat mai ales de teme sociale şi politice, care a debutat în februarie 2012, cu *Nekrotitanium*, în regia Luminiţei Ţâcu. La „Foosbook“ am văzut *Bash. O trilogie contemporană* de Neil LaBute, cu doi dintre primii săi colaboratori din „alternativ”, Ghenadie Gâlcă şi Alexandru Pleşca, ambii actori angajaţi şi la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu”, şi cu două absolvente din 2013 ale Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice (AMTAP): Mihaela Chiu şi Olesea Sveclă. AMTAP are contracte cu teatrele moldoveneşti, pentru ca, după absolvire, tinerii actori să fie angajaţi, ceea ce înseamnă un orizont profesional cert, chiar dacă salariile artiştilor sunt la limita supravieţuirii (mult mai mici decât în România). Ca regizor, Mihai Fusu a optat pentru varianta integrală a piesei lui LaBute, prezentând *Ifigenia in Orem*, cu Ghenadie Gâlcă, *O haită de sfinţi*, cu Alexandru Pleşca şi Mihaela Chiu, şi *Medeea Redux*, cu Olesea Sveclă. Trei monodrame scrise impecabil reiau, în forme actuale, teme ale tragediilor antice, înfăţişând indivizi aparent obişnuiţi, care comit fapte incredibile,

Slawomir Mrozek
ÎN LARGUL MĂRII
Regie Petru Hadârcă

omoruri cumplite. Extrem de generoase pentru recitaluri actoriceşti, textele lui LaBute se joacă, de regulă, separat, dar Mihai Fusu a preferat versiunea integrală. Perimetrul în care interpreţii îşi spun monologal poveştile este separat de acela al publicului printr-un „al patrulea perete”, transparent, pe care în micile „antracte” se proiectează imagini citadine. Protagoniştii intră pe rând în scenă, stau aşezaţi pe scaune şi îşi povestesc isprăvile, ca-ntr-o confesiune. Singurele instrumente pe care le au la dispoziţie sunt vocalitatea şi corporalitatea, iar partitura dramaturgului american le dă şansa să-şi demonstreze talentul. Ar fi fost, totuşi, în avantajul spectacolului ca fiecare dintre cele trei secvenţe să fie mai scurtă. Două ore într-un spaţiu minuscul şi arhiplin devin cam mult, inclusiv dacă scopul era tulburarea fizică, viscerală, a celor prezenţi. Foarte plăcut, obiceiul casei e ca lumea să nu plece imediat, ci să socializeze la un *drink* – legat într-un fel sau altul de tema reprezentaţiei –, cumpărat din donaţiile spectatorilor, aşezate într-un borcan la intrare, şi să discute despre ceea ce au văzut. Acum a fost *whiskey*.

Teatrul Naţional „Mihai Eminescu”

La Naţional, director e acum Petru Hadârcă, regizor care a avut pe scena mare premiera *În largul mării* de Slawomir Mrožek, realizată cu sprijinul Ambasadei Republicii Polone. Despre canibalismul politic şi social vorbeşte cu mijloacele tragicomicului piesa autorului polonez, care esenţializează comunităţile totalitare dintotdeauna şi de pretutindeni, la o plută aflată în derivă. În *foyer*, înainte de intrarea în sală, spectatorii se pot delecta cu un scurt concert cameral şi pot afla detalii biografice şi de creaţie relative la dramaturg, zăbovind într-o miniexpoziţie de fotografii. Când pătrunzi în sala mare, actorii sunt deja în spaţiul de joc, semn că şi tu, ca spectator, eşti implicat în istoria aceasta stranie – ce-i drept, de pe o altă plută. Scenografia (Iurie Matei) a îmbrăcat întreaga scenă în garnitură bleu, iar plutei i-a imprimat tangaj printr-un mecanism cu arcuri, care face ca orice mişcare a actorilor să fie transmisă construcţiei din lemn pe care ei evoluează. Proiecţii cu imagini umane curg în valuri pe întreaga durată a reprezentaţiei, iar sonorităţile sunt continue, spaţiul acustic lăsând impresia de eclectic (muzică mexicană, franceză, clasică etc.), dar în fapt fiind citări muzicale ale spaţiilor geografice pe unde a peregrinat Mrožek. Petru Hadârcă a adaptat textul, deplasând registrul spre comic, mai apăsat decât era în textul-sursă, probabil de dragul publicului, operaţiunea fiind dusă mai departe de actori, care şarjează şi ei, din aceleaşi motive. Din păcate, în anumite momente ale reprezentaţiei rostirea nu răzbate până la urechile auditoriului, mai ales în cazul lui Emil Gaju (*Grasul*) şi Petru Oistric (*Mijlociul*); Anatol Durbală (*Slabul*) degajă o incredibilă energie scenică, iar Valentin Zorilă (*Poştaşul*) e un reuşit personaj de sprijin. Costumele imaginate de Ecaterina Mihalachi au un aer magrittian, iar Victoria Bucun a lucrat părţile coregrafice ale reprezentaţiei. Viziunea lui Petru Hadârcă mizează mai mult pe umor şi mai puţin pe absurd, grotescul rezultând mai ales din substanţa replicii şi mai puţin din tehnicile specific scenice.

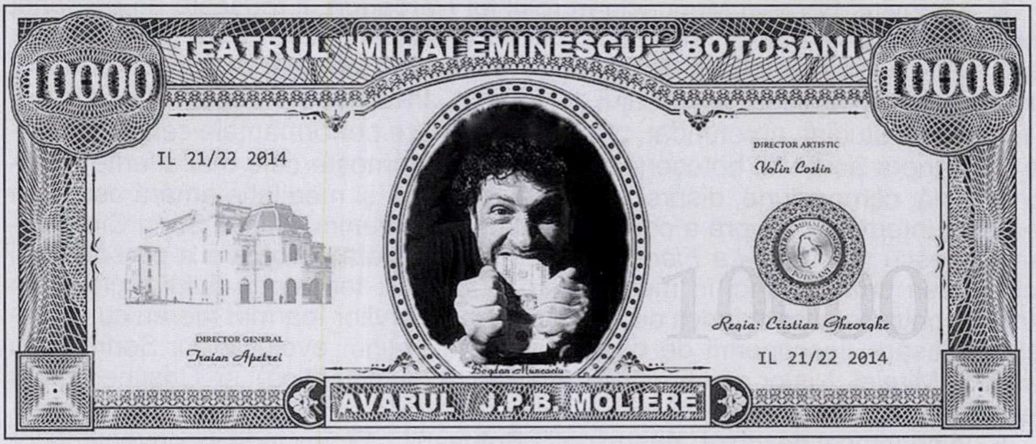
Revenirea lui Petru Hadârcă la *În largul mării*, pe care a mai regizat-o într-o versiune radiofonică, e un demers deopotrivă estetic şi civic, binevenit într-un moment al istoriei recente, când reflexele dominatoare tulbură liniştea socială.

Călin CIOBOTARI

„Avarul" de la Botoşani...

Ultima premieră a stagiunii 2013–2014, de la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani, s-a dorit a fi o încununare a unui an teatral destul de reuşit şi, totodată, o despărţire onorabilă de clădirea Teatrului, care, pentru aproximativ doi ani, va fi închisă pentru reparaţii capitale. ***Avarul*** de Molière, în regia lui Cristian Gheorghe, s-a dovedit a fi o alegere inspirată pentru un public botoşenean cu apetenţă pentru genul acesta de comedie clasică.

Meritul lui Cristian Gheorghe este de a nu se mulţumi cu o lectură „cuminte" şi cumpătată a textului de la 1668, ci de a forţa, cu toate riscurile, sensurile adânci ale piesei, pentru a o face perfect valabilă pentru contemporaneitate. Discursul regizoral ia forma unei meditaţii bine articulate despre relaţia omului cu verbul „a avea". Personajele sunt aduse în prezent, fără ostentaţie, păstrându-se totuşi ceva din parfumul clasic şi insistându-se pe universalitatea unei teme atât de intime pentru omul de pretutindeni şi de oricând. Lumea pe care o imaginează regizorul este una fatal închisă; în interiorul ei, Harpagon et comp. sunt prizonieri ai propriilor patimi, ferecaţi fără speranţă. Căci nu doar Harpagon este sclavul banilor, ci, în mare măsură, toţi ceilalţi actanţi. Diferenţa, foarte fin desenată regizoral, e că prizonieratul acesta se manifestă la fel de intens şi în cazul celor ce au, şi în cazul celor ce nu au, dar vor să aibă. În definitiv, cine citeşte atent textul lui Molière nu poate să nu observe că acest Harpagon este purtătorul de cuvânt al unui grup cu



reflexe similare, reprezentant al unei specii (deloc pe cale de dispariţie) care îşi găseşte în prezent resorturi cel puţin la fel de adânci precum în secolul XVII.

În montarea lui Cristian Gheorghe, banii sunt pretutindeni. Auzi clinchet discret de monede încă înainte de începerea spectacolului, îi vezi atunci când răsfoieşti caietul de sală (ingenios conceput sub forma unor bancnote) sau când urmăreşti efectele de ecleraj, cu răsfrângeri într-un verde sugestiv. Mai mult decât atât, regizorul imaginează un personaj colectiv semnificând o personificare concretă a banilor. Şapte sau opt personaje, îmbrăcate în negru, cu chipurile acoperite de măşti, produse „de serie", însă în acelaşi timp personalizate (dolar, euro, liră sterlină etc.), intervin în unele momente-cheie. Secvenţele coregrafice (Victoria Bucur) în care este implicat acest grup au, de fiecare dată, ceva extrem de apăsător şi în acelaşi timp tentant, oglindire fidelă a funcţiei duale pe care banii o poartă cu sine: încătuşare şi iluzie a libertăţii. Relaţia dintre personajul colectiv şi Harpagon traduce publicului psihologia personajului principal. E o soluţie regizorală foarte puternică, pe care este construit întregul spectacol. Că poate s-ar fi impus ilustrări ale relaţiilor „banilor" şi cu celelalte personaje, că se simţea nevoia unor songuri de grup, că ar fi fost interesantă inclusiv o interacţiune a personajului colectiv cu spectatorii – sunt chestiuni oarecum secundare.

Până la un punct, scenografia (Mihai Pastramagiu) îl ajută pe regizor. Scena este asumată, convenţional, deopotrivă ca spaţiu exterior (grădină) şi interior (cameră de zi). Un modul de mari dimensiuni, cu sertăraşe/cutii de valori, funcţionează şi ca spaţiu carceral – izolare de lume a celui înrobit propriei averi. Ceea ce nu am înţeles şi, vizual, m-a deranjat a fost simbolistica accentuată a capului de bour, amprentând mobilierul scenic şi localizând, cumva, nefast acţiunea într-o Moldovă a zilelor noastre.

Un alt minus al spectacolului sunt compromisurile făcute publicului botoşenean. Gravitatea subiectului, fineţurile psihologice, calitatea umorului sunt dinamitate în partea a doua a *Avarului*, odată cu intrarea în scenă a omului legii şi a lui Anselme. Impresia de şuşă devine tot mai pregnantă, iar produsul spectacologic se fisurează. Uneori, deliciile publicului n-ar trebui să devină monedă de schimb pentru decuplarea de la arta autentică. S-a simţit, de asemenea, nevoia de pauză, cu atât mai mult cu cât, decorul rămânând acelaşi pe parcursul a mai bine de două ore, o doză de monotonie s-a manifestat.

M-a convins Bogdan Muncaciu în rolul lui *Harpagon*. Îi reuşeşte un personaj contorsionat, vicios, înspăimântat şi înspăimântător, caricatură, însă – la fel – copie fidelă a omului contemporan surprins în lăuntrurile sale cele mai inconfortabile. Muncaciu îşi construieşte personajul din interior, arătându-ni-l treptat, filă cu filă. E un rol muncit, studiat, aprofundat, probabil una dintre performanţele cele mai notabile din cariera actorului botoşenean. Harpagon stârneşte cele mai diferite sentimente: milă, compasiune, dispreţ, râs în hohote, dar şi meditaţie amară asupra a ceea ce suntem sau asupra a ceea ce tindem să devenim. Cuplul Sorin Cimbru – Ioan Creţescu (*Cléante–La Flèche*), mereu în imediata apropiere a personajului central, lasă urme adânci în memoria spectatorului; tensiunea fiului înglodat în datorii e contrabalansată fericit de năzbâtiile unui servitor înarmat mereu cu ustensilele necesare descoperirii de comori. Am mai reţinut evoluţiile lui Sorin Ciofu (*Vàlere*), Mirelei Nistor (o *Frosine* persuasivă şi dinamică) şi Cristinei Ciofu (*Marianne*).

E un spectacol de văzut, *Avarul* de la Botoşani... Şi, în ciuda inconvenientelor semnalate mai sus, cu unele retuşuri ar putea deveni o carte de vizită pentru racordurile festivaliere ale Teatrului „Mihai Eminescu“ din stagiunea ce urmează.

Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoşani – *Avarul* **de Molière. Regia: Cristian Gheorghe. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Coregrafia: Victoria Bucur. Asistent de regie: Lidia Uja. Cu: Bogdan Muncaciu, Sorin Cimbru, Lidia Uja, Sorin Ciofu, Cristina Ciofu, Gheorghe Frunză, Mirela Nistor, Petruţ Buţuman, Valentin Popa, Ioan Creţescu, Mihai Donţu. Data premierei: 21 iunie 2014.**

Călin CIOBOTARI

Poveşti de pe scrânciob...

Îl urmăresc cu interes, de câţiva ani, pe Vlad Cepoi. Încă de pe vremea când îşi dădea licenţa în regie într-un pub ieşean, cu *Sectorul S*, am remarcat ingeniozitatea soluţiilor, profunzimea metaforelor şi capacitatea de a lectura inteligent un text dramatic. În timp, Vlad Cepoi a confirmat că succesul de la debut nu a fost accidental: *Poveşti de familie* (Teatrul Naţional din Iaşi), *Ferma animalelor* (Ateneul „Tătăraşi“) şi, acum, ***Jocuri în curtea din spate*** (Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoşani) atestă trendul ascendent pe care s-a înscris (încă) tânărul regizor, oferind, totodată, iconografia unui stil deja închegat, recognoscibil.

Nu cred că a fost întâmplătoare alegerea piesei dramaturgului israelian Edna Mazya, dat fiind interesul pe care regizorul îl manifestă faţă de investigaţiile orientate către lumea copilăriei, a familiei, a reţelelor complicate prin care inocenţa se degradează sau devine altceva, iar gesturile copilului se îmbibă de o maturitate impusă, aproape forţat, de o lume în care ajungerea la conştiinţa de sine echivalează cu primele experimentări ale suferinţei şi îndoielii... Toate astea le studiase Vlad Cepoi în *Poveşti de familie*, montarea de care am pomenit mai sus. Acum, la Botoşani, nu face altceva decât să le

Alexandru DOBINCIUC, Anca PASCU şi Petruţ BUŢUMAN

aprofundeze, rafinându-şi concluziile şi arătându-ni-le fără patimă, ca într-un film documentar.

Trei adolescenţi, minori, violează o fată de 14 ani. Ajung în faţa instanţei, unde sunt formulate argumente pro şi contra. Aparent, povestea este simplă, aproape banalizată de atrocităţile lumii contemporane. În esenţă, însă, piesa Ednei Mazya dezvoltă seducător şi subtil un cumul amplu de teme: jocul şi riscurile sale, linia foarte fragilă pe care se decid distanţele dintre eros şi agresivitate, mai vechiul subiect al violenţei juvenile (de la *Lord of the Flies* citire!), destrămarea familiei şi consecinţele ei (tânăra violată este orfană de tată), mecanismele justiţiei, incapabilă să rezolve mulţumitor pentru toată lumea astfel de „speţe"; şi aşa mai departe.

Spaţiul de joc pe care l-a avut la dispoziţie Vlad Cepoi a fost unul destul de ingrat. Ca o paranteză, e de spus că vechea clădire a Teatrului botoşănean intră în reparaţii şi că spectacolul despre care vorbesc aici a inaugurat o nouă scenă: cea de la Casa de Cultură a Tineretului. O austeritate pe care regizorul a ştiut să o valorizeze estetic printr-un minimalism ce a permis actorilor să deţină prim-planul şi prin configurarea unei relaţii foarte apropiate cu publicul. Se joacă în regim de sală studio, cu publicul dispus în trei dintre cele patru laturi ale scenei. Totul este la vedere, spectatorul, spre deosebire de judecătorii din piesă, având avantajul de a fi văzut exact cum s-au petrecut lucrurile.

Primele scene nu anunţă nimic din ceea ce va urma. Trei adolescenţi şi o adolescentă... Acţiunea e localizată în Botoşani, numele personajelor coincizând cu numele mici ale actorilor. Aşadar, o poveste din imediat, o poveste care ne priveşte şi pe care n-o putem trata decât cu implicare. Plecând de la această dramaturgie a cotidianului, Vlad Cepoi dezvoltă cu fineţe liniile de forţă ale unor interiorităţi diferite, ce se întâlnesc. Fiecare dintre personaje este altfel decât celelalte, iar aceste diferenţe se manifestă tocmai pe fondul comun al stării de adolescenţă. Autorul moral al actului este *Alex* (Alexandru Dobinciuc), personaj-lider, manipulându-şi discret prietenii, seducător şi, apoi, „degustător" al acţiunilor rezultante. *Petruţ* (Petru Butuman), din contra, este prototipul perfect al uneltei, cel care, fără să stea pe gânduri, împlineşte factic ideile lui Alex. În fine, *Vlad* (Vlad Volf) semnifică adolescentul-victimă a anturajului (sintagmă atât de dragă maturilor), structural bun, sensibil, însă coruptibil, atunci când asupra sa acţionează o voinţă mai puternică; sau gata să se răzbune, atunci când sentimentele i-au fost rănite.

Una dintre reuşitele spectacolului rezidă tocmai în modul de relaţionare a acestor personaje. Lucrurile nu se întâmplă direct, dintr-odată, ci prin acumulări succesive: mai întâi într-o fază de „preludiu", în care dominante sunt tatonările, continuând cu o creştere a pulsiunilor agresive şi culminând cu scena violului propriu-zis. Aş spune că, înainte de toate, spectacolul de la Botoşani este unul „de relaţie". Personajul cheie în acest univers cu adolescenţi este *Anca* (Anca Pascu). Se află exact în perioada în care păpuşile din rucsac se întâlnesc cu dorinţele mai mult sau mai puţin conştiente. Anca Pascu face un rol foarte bun, jucând perfect tocmai conflictul acesta dintre inocenţa reziduală şi începuturile maturizării. Teribilism şi derută, seducţie şi spaimă, tremur de dorinţă şi tremur de frică, sunt sentimente succesive sau simultane, pe care actriţa le defineşte cu talent. Printr-o simplă suflecare a colanţilor, devine procuror vocal, tot aşa cum actorii, prin mărunte modificări vestimentare, intră în pielea avocaţilor. Dimensiunea convenţiei este exploatată fără greş, publicul intrând repede în jocul acesta al dedublărilor.

Fără a apela la o scenografie (Gelu Râşca) spectaculoasă, Vlad Cepoi construieşte pragmatic, axându-se prioritar pe actor şi, cum spuneam, pe developarea corectă a relaţiilor. În această atmosferă de consumare a faptei şi de judecare a ei, regizorul rezolvă în cheie metaforică anumite secvenţe. Astfel, este memorabilă scena violului, care are loc pe un scrânciob, cu agresorii smulgând din rucsacul Ancăi păpuşile, coarda, panglicile roşii. E o poezie înaltă, ce vorbeşte despre însăşi sensibilitatea pronunţată a regizorului. La fel, scena în care Vlad, la întâlnirea cu cea care nu mai vine, dă foc florii pe care o avea pregătită.

Finalul pare să mute atenţia de pe tema psihologiei adolescentului pe tema justiţiei depăşite, care aplică aceleaşi şabloane asupra unor situaţii ce pretind un tratament special. Autorul moral este achitat, ceilalţi doi făptaşi primind condamnări la închisoare. Anca, victima, nu doar că nu îşi găseşte consolare în sentinţă, ci alege să se sinucidă. Cel puţin aşa rezultă din scena finală, cu un fel de labirint vertical – plasă de frânghii în care se vede prins, fără scăpare, un destin. Nu ai nicicum senzaţia că acesta este finalul care „trebuie" să fie, ci doar una dintre variantele posibile. Varianta Cepoi, bunăoară. Farmecul textului şi farmecul spectacolului de la Botoşani stau tocmai în libertăţile pe care le lasă publicului de a găsi un nou deznodământ.

Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani – Jocuri în curtea din spate **de Edna Mazya. Regia: Vlad Cepoi. Scenografia: Gelu Râşca. Cu: Anca Pascu, Alexandru Dobinciuc, Vlad Volf, Petruţ Buţuman. Data premierei: 20 iunie 2014.**

Elisabeta POP

Poezia ca secret al longevităţii artistice

Cei care-l cunosc pe actorul **Eugen Ţugulea**, cei care l-au urmărit jucând în numeroase spectacole de-a lungul celor aproape 60 de ani (a venit la Oradea în 1955, chiar anul redeschiderii Teatrului Românesc, ca foarte tânăr absolvent, şi a rămas aici), nu cred să se fi mirat prea tare văzând afişul care anunţa un spectacol-recital susţinut de el. Nu, pentru că în toţi aceşti ani el a continuat să joace, n-a lipsit de pe scenă, chiar dacă rolurile interpretate erau de mică întindere. Important era că el se afla pe scenă.

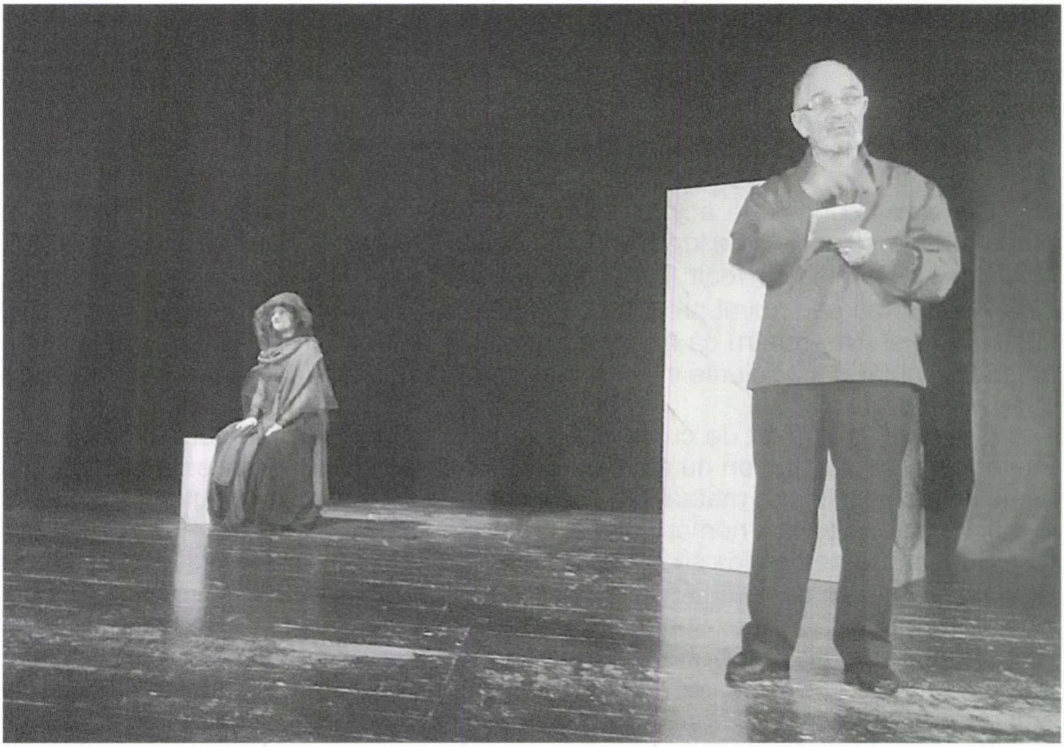
Cei care l-au văzut de curând pe Radu Beligan jucând, la cei 96 de ani, vor înţelege de ce marii actori nu acceptă pensionarea, ieşirea din scenă, sperând, în taină, să iasă din lumea materială, chiar pe scenă... O, dacă s-ar putea! Vorbind cu ei, afli că acesta e visul nemărturisit al marilor actori.

Eugen Ţugulea a ales să se întâlnească cu publicul orădean la un ***Recital de poezie***. Şi încă ce poezie!!! La cei 83 de ani, el rosteşte, cu o căldură şi un entuziasm extraordinar, 27 de *Sonete* din opera poetică a celui mai mare artist al Renaşterii: inegalabilul **Michelangelo**. Artist cunoscut publicului larg din lumea întreagă, mai ales ca sculptor şi pictor, şi mai puţin ca poet. De altfel, versurile sale ar fi rămas necunoscute, dacă un nepot nu i le-ar fi publicat, după moarte.

Spunem Michelangelo şi ne răsar în minte imagini, emoţionându-ne: privirea senzual-bărbătească a lui *David*, degetele unui *Adam* care abia le ating – dar nu, nu le ating – pe acelea ale Creatorului, chipul sfâşiat de tristeţe al eternei Mame din *Pietà*, ochii înţeleptului *Moise*... Culorile incredibil de vii şi scenele de neuitat de pe bolta Capelei Sixtine...

Dar poezia lui – ei bine, poezia lui e citită de foarte puţini. I-au fost tălmăcite versurile, admirabilele versuri, în principal de C. D. Zeletin, dar şi de Lucian Blaga, sau de Ştefan Augustin Doinaş, sau de Maria Banuş, Ion Al. George semnează și el câteva sonete...

Optând pentru un decor simplu, care sugerează doar ocupaţia de bază a acestui colos – adică un bloc de marmură, materialul lui de lucru, care în final va face loc chipului cunoscut al artistului (scenografia Vioara Bara) –, Eugen Ţugulea lasă spaţiul total poeziei; el se mişcă în scenă, se plimbă de la un capăt la altul, încet, nescăpând publicul nici din ochi, nici din mână, cum se spune... Apoi coboară şi, în cel mai firesc mod, se aşază pe marginea scenei, rostind – cum spuneam – cu un glas molcom, plăcut, dar insuflând versurilor profunde, mustind de idei şi sugestii, o energie care pune în valoare latura lor meditativă, metafizică. Iubirea pentru Vittoria Collona, îndoielile, frământările, admiraţia pentru trupul perfect al unui tânăr (n-au lipsit nici bănuielile că a fost mai mult decât admiraţie; dar, ce contează?), întrebări cruciale legate de destinul Omului, de Moarte, de trecerea ireversibilă a timpului, de suferinţele care nu-i ocolesc pe oameni; necontenita luptă între raţiune şi inimă, distrugătoarea gelozie, infidelitatea care răneşte şi naşte atâta suferinţă, nevoia de armonie, curajul de a spune întotdeauna ce gândeşti, chinurile creaţiei, exaltarea în faţa Artei, a Frumosului, întrebări cruciale legate de Om şi de soarta lui în Univers; şi iarăşi, şi iarăşi Iubirea, capabilă să aline



toate suferinţele... Acestea, şi nu numai, sunt temele *Sonetelor* fără titlu, numerotate doar, ale lui Michelangelo.

„E rău să trăiesc dară,
Durerilor amare
Să le fiu hrană cu iubirea-mi trează,
De bolta-i bună piază
Iubirii, în nedreaptă lume,
De ce exist anume?“

Încet-încet, publicul se lasă cucerit de frumuseţea poeziilor, de talentul cu care actorul creează imagini pline de graţie, din fiecare vers. Din când în când, ca pentru a da spectatorilor scurte răgazuri pentru meditaţie, actorul povesteşte câte ceva despre Michelangelo, despre viaţa şi creaţia sa. Şi bine face, pentru că în sală sunt, mereu, mulţi tineri, cărora le prind bine amănunte din viaţa artistului. Altele poate decât cele pe care le-ar citi, nu-i aşa, pe Google...

Imaginând cumva Muza, eterna Muză, nelipsită din viaţa unui artist, actriţa Zentania Lupşe Lakatoş trece, cu graţie, prin scenă – nu ca o fantomă, nici măcar ca întruchipare a Vittoriei (deşi...), ci ca umbra visului poetului. Ea cântă cu un glas de mare puritate *Ave Maria* şi iese discret din scenă, lăsând o undă de tristeţe, cu ea plecând parcă pentru totdeauna şi iubirea artistului.

Florian Chelu Madeva a compus, dăruindu-le actorului, două melodii pentru a însoţi rostirea impecabilă a versurilor. Cantautorul, se ştie, a creat muzica pentru sute de sonete din toată literatura universală, aşa că i-a oferit cu drag puţin din opera lui. Se pare că tot el este şi cel care i-a sugerat actorului acest Recital.

O seară cât se poate de plăcută şi instructivă, aşadar, pot petrece tinerii şi cei mai puţini tineri alături de unul dintre veteranii Teatrului „Regina Maria“, actorul Eugen Ţugulea, care ani şi ani l-a cinstit pe Eminescu rostindu-i cu dragoste şi talent poeziile, iar azi ne oferă prilejul apropierii de un alt mare, profund şi valoros artist, care a fost şi rămâne Michelangelo Buonarroti.

Teatrul „Arcadia“ – Recital Michelangelo **susţinut de actorul Eugen Ţugulea, cu participarea actriţei Zentania Lupşe Lakatoş. Scenografia: Vioara Bara. Muzica: Florian Chelu Madeva. Data reprezentaţiei: 18 februarie 2014.**

Mircea MORARIU

Patru oameni cumsecade

După ştiinţa mea, ***Zeul măcelului*** de Yasmina Reza a intrat în repertoriul teatral românesc în 2008, adică la doi ani de la scrierea piesei. Prima versiune scenică a fost realizată la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi de Cristian Hadji-Culea, iar „cronica orală“, singura la care am avut posibilitatea de a apela, ca şi memoria martorilor – a celor de încredere, vreau să spun –, mă încredinţează că spectacolul a fost unul bun.

La puţină vreme după aceea, textul i-a atras atenţia lui Lucian Giurchescu, care l-a mai tradus o dată şi l-a înscenat la Teatrul de Comedie. Am văzut spectacolul şi pot spune că el a fost unul în care directorul de scenă, dar şi interpreţii: Tania Popa, Marius Drogeanu, Delia Nartea, Alexandru Conovaru, au făcut tot ceea ce au putut pentru a smulge hohotele de râs ale spectatorilor. S-a mizat mult pe comicul de situaţie, mai puţin pe subtilităţile textului, relevant în acest sens fiind chiar detaliul că Lucian Giurchescu a preferat să schimbe titlul piesei în *Doamne, ce măcel!*, punând astfel surdină unei replici prin intermediul căreia unul dintre personaje ne împărtăşeşte credinţa lui în atotputernicia „zeului măcelului“, singurul care ne conduce cu adevărat. Acel zeu, care face ca patru oameni cumsecade, cu o educaţie peste medie, ocupaţi până peste cap, să nu reuşească să rezolve rapid disputa – altminteri fără importanţă – dintre odraslele lor, Bruno şi Ferdinand. Nu supremaţia zeului măcelului, proclamată de Alain, l-a interesat pe Lucian Giurchescu, ci ce se întâmplă după ce cei patru protagonişti cad în capcana alcoolului.

În 2012, *Zeul măcelului* a intrat în repertoriul Teatrului „Nottara“, însă, din păcate, nici regizorul Claudiu Goga, nici interpreţii Luminiţa Erga, Alexandru Jitea, Cerasela Iosifescu şi Adrian Văncică, nu au izbutit să depăşească limitele unui banal spectacol „de serviciu“. Din păcate, piesa însăşi are o problemă de construcţie – devine ezitantă către sfârşit, punctul culminant e destul de imprecis –, iar aceste minusuri de arhitectură textuală s-au decontat în montarea Teatrului de pe Bulevardul Magheru.

Regizorul Mihai Măniuţiu e unul dintre acei martori de încredere, despre care vorbeam mai sus. El a văzut spectacolul de acum şase ani al colegului său de la Iaşi, pe vremea când se afla acolo pentru a monta *Macbeth*. Se vede treaba că i-a plăcut, aşa că, devenit director al Teatrului Naţional din Cluj, Mihai Măniuţiu s-a gândit să îl

Irina WINTZE şi Marian RÂLEA

Foto: Nicu Cherciu

Diana BULUGA, Irina WINTZE, Marian RÂLEA şi Miron MAXIM

Foto: Nicu Cherciu

invite pe Cristian Hadji-Culea să mai monteze o dată textul. De astă dată, într-un spaţiu scenic mult mai generos: acela al Sălii Mari a Teatrului Naţional din Cluj-Napoca.

Fără doar şi poate, Mihai Măniuţiu şi-a dorit un spectacol la care publicul să râdă cu gura până la urechi. Cristian Hadji-Culea i-a îndeplinit dorinţa: spectatorii prezenţi la premieră au râs după pofta inimii. Şi asta, deşi nimeni nu se despoaie fără rost pe scenă, nimeni nu tropăie gratuit, nimeni nu rosteşte cuvinte obscene, nimeni nu îşi ridică poalele în cap. Pentru Cristian Hadji-Culea, replica lui Alain, regăsibilă în chiar titlul piesei, e cheia. În jurul ei se organizează întregul spectacol. Regizorul a citit cu minuţie de filolog textul, a fost atent la toate jocurile de cuvinte, la subtextele şi subînţelesurile bine evidenţiate de traducerea lui Tudor Ţepeneag, le-a identificat inteligente, vesele şi inspirante echivalenţe scenice. A mizat pe personaje, pe jocul dintre aparenţă şi esenţă din care sunt făcute ele. Pe ceea ce se află în spatele scrobelii lor iniţiale. Dincolo de personaje, a identificat tipuri umane şi reflexe ale specificului contemporaneităţii, ale negativităţii acesteia în conduita lor.

Să nu fiu greşit înţeles. Cristian Hadji-Culea nu a făcut din *Zeul măcelului* cine ştie ce piesă filosofică. Dar nici nu a tratat textul într-o cheie minoră. Nu a făcut din *Zeul măcelului* un *lasă-mă să te las*, zicându-şi că o premieră programată într-un moment când alte teatre se află demult în concediu şi-ar putea asuma anumite libertăţi ce ating calitate. Nu a omis niciun moment realitatea că, la urma urmei, scrierea Yasminei Reza se încadrează în categoria generică a „piesei bine făcute" (*la pièce bien faite*), că e un vodevil modern, pe care l-a tratat ca atare.

Îndeobşte, vodevilul e socotit un gen minor. Numai că, aşa minor cum e el, vodevilul se răzbună dacă, în momentul reprezentării, nu i se acordă respectul cuvenit. Adică, dacă nu i se asigură interpreţi pe măsură, stăpâni pe meserie. De astfel de interpreţi a avut parte montarea clujeană. Actorii cu experienţă, deja îndelung verificaţii Irina Wintze şi Marian Râlea (*soţii Houllié*), i-au avut drept parteneri remarcabili pe tinerii Diana Buluga şi Miron Maxim (*soţii Reille*), tuspatru jucând ireproşabil, cu nerv, cu vervă, cu umor, în crescendo, în decorul primitor, conceput de Valentin Codoiu.

Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca – Zeul măcelului **de Yasmina Reza. Traducerea: Tudor Ţepeneag. Regia artistică: Cristian Hadji-Culea. Scenografia: Valentin Codoiu. Cu: Irina Wintze, Marian Râlea, Diana Buluga, Miron Maxim. Data premierei: 24 iulie 2014.**

Eugenia ŞARVARI

„Revizorul" – o oglindă

Când, prin 1843, Gogol îi mărturisea unui prieten dorinţa de a scrie o „istorie şi o geografie universală", ***Revizorul*** era deja terminat cu multă vreme înainte (decembrie 1836). Chiar dacă această grandioasă lucrare nu a fost niciodată finalizată, personajele gogoliene şi situaţiile în care le-a pus autorul sunt cu mult mai mult decât o frescă istorică. O relatare banală a unor fapte adevărate nu i se potrivea, însă *O istorie a prezentului*, de o acuitate a invectivei întotdeauna actuală, da.

Spectacolul de la Teatrul „Ioan Slavici" din Arad (premiera: 22 iunie 2014) este o punere în scenă a unui Gogol uimitor de actual, care se suprapune perfect peste tot ceea ce azi ne înconjoară. „Mă uit în jur şi ceea ce văd este doar prost gust, mitocănie [...] prostie, incultură, aroganţă tâmpă“ – observă tăios regizorul spectacolului, Laurian Oniga.

Decorul este sobru (Doru Păcurar), regizorul preferând scenografiile de o simplitate austeră. Şi, când spun asta, mă gândesc la ambianţa esenţializată a ultimelor lui spectacole (*Conul Leonida faţă cu reacţiunea* de I. L. Caragiale şi *Tartuffe sau Impostorul* de Molière, de la Teatrul Naţional din Cluj ori *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, de la teatrul arădean); în expunerea ideilor neavând nevoie de artificii, de grandios. Aici, o pasarelă-punte acoperită cu un covor roşu – servind ca loc unde se aşterne un pat luxos, pentru aşa-zisul revizor, astfel secretele şi intimităţile fiind mai aproape de noi – pătrunde adânc în sală, peste hăul fosei descoperite. Pe marginea ei se află oglinzi de machiaj, cutii cu pudră, roşu de obraji, fond de ten ş.a., iar pe scena goală – o masă somptuos îmbrăcată, încărcată cu bucate. Ceea ce atrage atenţia sunt scaunele din jurul mesei. Tapisate cu brocart argintiu, semn al unei (oarecari) bunăstări – suntem doar în Imperiul Ţarist! (contemporaneitatea îmbogăţiţilor mitocani) –, au înălţimi şi dimensiuni diferite, în funcţie de personajele care se vor cocoţa pe ele. Ciclorama albă, luminată din spate, va servi drept ecran de proiecţie a umbrelor aflate într-o vizită virtuală prin aşezămintele urbei. Din burta scenei, ca urcând din infern, îşi fac apariţia, pe rând, personajele. Mai întâi, inspectorul şcolar Luka Lukici, apoi judecătorul Leapkin-Teapkin, urmat de epitropul aşezămintelor de binefacere Zemleanika şi de dirigintele poştei Şpekin. Ei se aşază tacticos, îşi potrivesc oglinzile şi îşi văcsuiesc feţele cu un strat gros de fond de ten şi pudră alburie. Cu măştile albe, personajele nu mai pot fi recunoscute ca atare, într-o realitate imediată sau raportate la un anume timp, trecut sau prezent. Cu excepţia lui Zemleanika, înveşmântat în alb („puritate“ căutată, pentru un personaj delator prin excelenţă), toţi ceilalţi poartă negru, culoare menită să şteargă contururile, să ascundă, să ajute la topirea în decor, la furişarea, la prelingerea de-a lungul pereţilor (costumele: Indre Colta). Pe aceeaşi scară, pe care urcă cei patru – simbol al gloriei deşarte şi al ambiţiilor, al intereselor meschine –, urcă şi primarul Dmuhanovski. Preocupat, el citeşte cu voce tare scrisoarea prin care este anunţată sosirea în urbe a unui personaj important din Capitală. Cei cinci se aşază la ospăţ, într-o scenă a *co-meseniei*, dar nu aşa cum o vedea părintele de la Rohia, întru eliminarea răului, a asperităţilor dintre oameni, ci, dimpotrivă, a accentuării, a permanenţei, a perenităţii lui. Culmea e însă că toţi sunt liniştiţi. Mănâncă, beau, pun la cale planuri de primire a revizorului. Liniştea lor contrastează puternic cu vestea total neliniştitoare, întrucât un revizor, prin funcţia lui, este acela care verifică aplicarea legii; or, aici ea este din plin încălcată. Însoţind clipă de clipă acţiunea scenică, acordeonul lui Ilko Gradev (foarte bine inserat şi în tragica poveste a Nastasiei. din spectacolul cu *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu) punctează, urmăreşte, intensifică, nelinişteşte, angoasează. Peste muzica insinuantă răzbat abia ghicite grohăituri de porci; sunt proiecţii ale faunei umane care invadează scena.

Odată cu apariţia lui Hlestakov, graniţa dintre *este* şi *s-ar putea să fie,* dispare. Minciuna începe să se confunde cu viaţa. Cu maximă flexibilitate, călătorul venit din Sankt-Petersburg se adaptează uimitor de rapid la situaţia cu care ajunge să se confrunte în acest târguşor de provincie. Hlestakov are vocaţia înscenărilor, a actelor regizate. Printr-un gest de maiestate, venit parcă în prelungirea preţioasei sale „mantale“ petersburgheze împodobită cu fireturi de aur, el îi pofteşte mereu pe servilii lui interlocutori să se aşeze. Să devină (şi) mai mărunţi. La început, cei

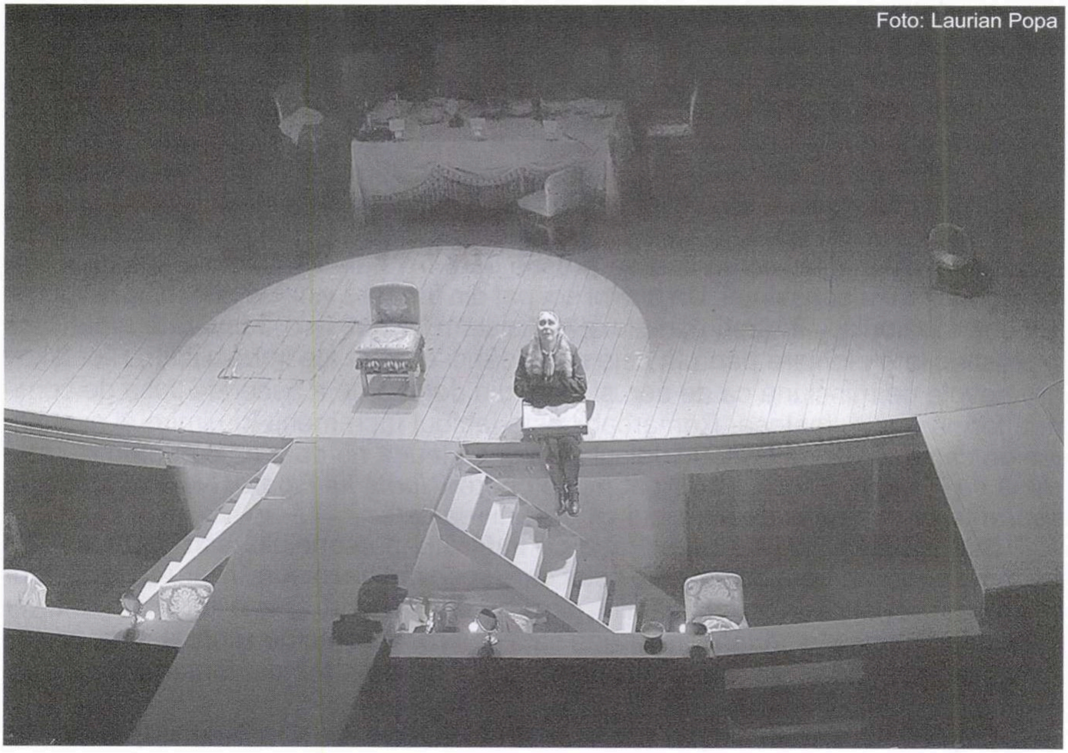


Foto: Laurian Popa

În prim-plan: Sorin CALOTĂ

Foto: Laurian Popa

patru administratori ai înşelăciunii se cocoţaseră pe scaunele înalte din jurul mesei bogate: lipsiţi de greutate, ei încearcă să o compenseze într-un fel. Hlestakov îi umileşte, dar ei doresc, în fond, să fie umiliţi. Numai astfel, în scenariul lor interior, vor putea trece neobservaţi de revizia care i-ar zbura din posturile ocupate. Şi-atunci, atitudinile lor devin tot mai supuse, spinările tot mai cocoşate, mai încovoiate, sărutând cu sfinţenie locul unde netrebnicele ploşniţe din hanul insalubru au îndrăznit să pişte cu nesimţire pielea fină a nobilului oaspete.

Ceea ce acest spectacol vrea să scoată în evidenţă cu asupra de măsură este imensa, nemărginita, nemuritoarea prostie care învăluie minţile; o delăsare a fiinţei, obnubilare a conştiinţei. Un diavol scăpat din tenebre vine să-şi exhibe, expună, impună idealurile – în fapt, complexele. Asistăm, astfel, la o adevărată metafizică a prostiei, la o plonjare până în cele mai adânci straturi ale imbecilităţii. Hlestakov are nevoie de minciună ca de aer, şi asta, din dorinţa de a ascunde lipsa de conţinut, forma goală, fantoşa. Remarcabil este tabloul încremenit în uimire al ascultătorilor, când, în delirul oratoric, falsul revizor se laudă nu doar că e prieten la cataramă cu Puşkin, ci şi că a publicat multe opere: *Nunta lui Figaro, Norma*. Minte, în speranţa că avalanşa de minciuni va deveni realitate.

Sorin Calotă, în *Hlestakov*, face ca îndărătul personajului său să crească o fantomă uriaşă, creată de patimile celor care se învârt bezmetici în juru-i. Nepăsător şi amuzat, el intră în jocul „primirii plocoanelor". Suma creşte tot mai mult, iar impostorul pleacă în goană, dispărând ca o umbră, în ceaţa de el creată. Hlestakov îi înşală pe toţi, dar din interpretarea actorului lipseşte tocmai dimensiunea cosmică a minciunii din care acest personaj se hrăneşte.

Primarul lui Ovidiu Crişan (de la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca) este onctuos, deşănţat în umilinţele asumate benevol, gata să ungă „osia" pentru a nu-şi pierde osul de ros, atât de asiduu păzit de politicienii din toate timpurile. În fabuloasa scenă a halucinantei şi învălmăşitei povestiri a lui Hlestakov, vedem cum prin ochii actorului se perindă, una după alta, gradat, stările sufleteşti ale personajului: „citim" uimirea cu iz de ploconeală, apoi spaima urmată de uluire, de frică şi – în cele din urmă – de teroare, când „vede" extraordinara societate căreia împăunatul filfizon, cică, îi aparţine, păşind în saloanele selecte, cu nonşalanţa unui prinţ.

Pe covorul roşu al zeilor momentului păşesc cei patru bravi funcţionari. Ei sunt interpretaţi de patru remarcabile actriţe. (Oare, în spatele alegerii lor să fi stat gândul ascuns că parşivenia minţii de femeie se potriveşte ca o mănuşă acestor personaje? Sau, pur şi simplu, că prostia, linguşeala, inconsistenţa nu ţin de sex, ci au o fiinţialitate androgină?) Mituirea se face pe „scârţâit" de acordeon, fiecare pas al celor patru fiind urmărit muzical într-o cadenţă exactă, de ceasornic. *Judecătorul* (Dorina Darie-Peter), om al „dreptăţii", nu îndrăzneşte să privească nicio clipă în ochii lui Hlestakov, lăsând să-i cadă, ca din întâmplare, nişte bani, aşa... *Dirigintele poştei* (Angela Petrean-Varjasi), mereu cu o sticluţă de băutură în buzunar, după o duşcă dată pe gât, pe ascuns, prinde curaj şi începe să scoată bancnotele din toate buzunarele şi chiar şi din şepcălia ce o poartă pe creştet. *Directorul școlii* (Mariana Tofan-Arcereanu) se apropie cu mers şovăielnic, împiedicat, înspăimântat peste poate. Abia îşi poate aprinde o ţigară, şi asta, ascuns după pălăria ce-i acoperă faţa. *Zemleanika* (Oltea Blaga) – matahală decrepită, fantasmă urieşească a ticăloşiei, trivialitate perfectă – este cel mai „unsuros" dintre ei: îşi apropie conspirativ scaunul de Hlestakov, pentru a-l informa în amănunt despre toate câte au fost puse la cale; este turnătorul de meserie. Scenele sunt de un comic savuros, surprins şi redat cu măiestrie de cele patru actriţe.

Ambiţia *Annei Andreevna*, soţia Primarului, care visează să ajungă o mare doamnă, este admirabil definită de Liliana Balica. Actriţa reuşeşte să contureze cu mult umor grotescul personajului. Femeia puţin trecută devine brusc interesată de avansurile amoroase ale galantului domn din Capitală, fiind dispusă să treacă foarte uşor peste statutul de femeie *foarte* măritată.

Roxana Sabău, în *fiica Primarului*, îşi desenează personajul din gesturi mărunte, care surprind cu exactitate dorinţa domnişoarei visătoare, dornică de a fi luată în seamă de acelaşi domn, dar mereu pusă la colţ de o mamă prea autoritară.

Cuplul *Bobcinski* (Robert Pavicsits)–*Dobcinski* (Dan Covrig) este conceput de cei doi actori în nota servilismului, al lipsei de caracter, dar şi al goanei după senzaţional. Într-una dintre epistolele sale, Gogol descrie procesul de creaţie al eroilor: „Luam un defect de-al meu şi îl urmăream într-un om de alt rang [...] căutând să-l înfăţişez ca pe un duşman de moarte [...] îl urmăream cu răutate, cu sarcasm, lovindu-l cu tot ce-mi cădea la îndemână." Gogol şi-a transformat eroii în instrumentar de chirurg genial – bisturie cu ajutorul cărora viaţa este despicată, ca un cadavru pe masa de autopsie.

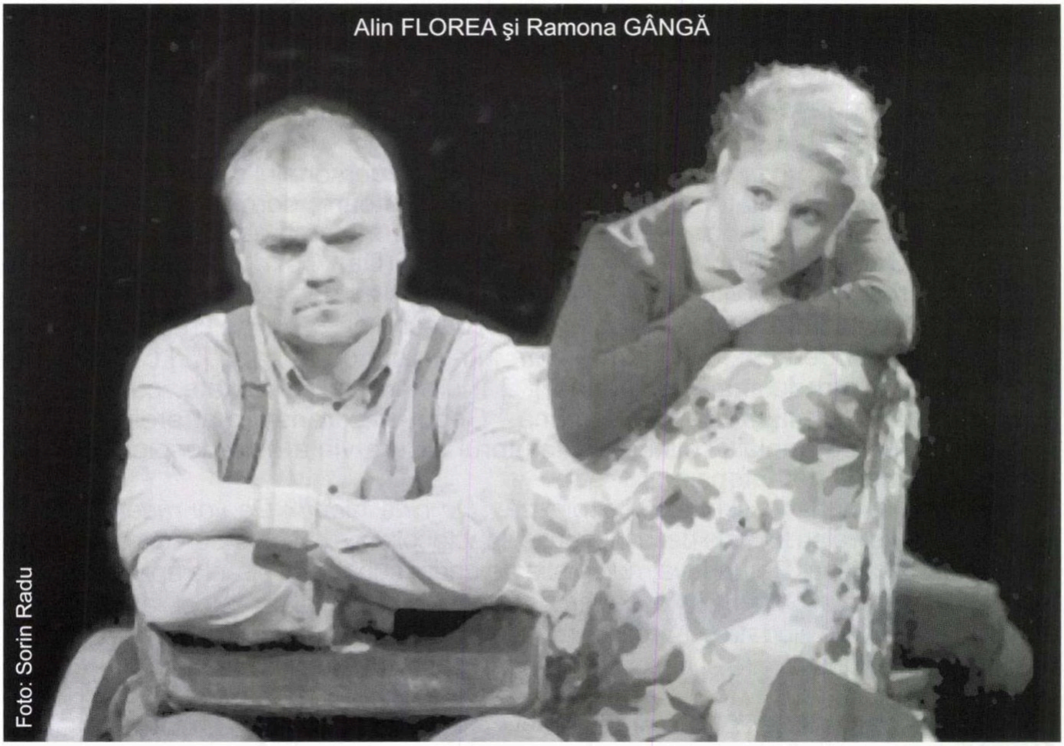
La final, Dmuhanovski ne apostrofează: *„De cine râdeţi? De voi râdeţi!"*. Iar cei patru slujbaşi îşi reiau locurile de la începutul spectacolului şi, aşezându-se în faţa oglinzilor, se demachiază. De undeva, nu se ştie de unde, coboară o stranie apăsare. Ceva din destăinuirea lui Gogol, după ce *Revizorul* a văzut luminile rampei, apare *aici* şi *acum*: „Simt o stare ciudată şi parcă o greutate pe suflet... O operă a mea, chiar a mea, mi s-a părut dezgustătoare şi absurdă [...] Sunt mâhnit, nespus de mâhnit."

Teatrul „Ioan Slavici" din Arad – Revizorul **de N. V. Gogol. Traducerea: Sică Alexandrescu şi Gabriela Leonte. Regia: Laurian Oniga. Decorul: Doru Păcurar. Costumele: Indre Colta. Light design: Lucian Moga. Muzica: Ilko Gradev. Cu: Ovidiu Crişan (Teatrul Naţional din Cluj-Napoca), Liliana Balica, Roxana Sabău, Mariana Tofan-Arcereanu, Dorina Darie-Peter, Oltea Blaga, Angela Petrean-Varjasi, Dan Covrig, Robert Pavicsits, Sorin Calotă, Oana Kun, Carmen Butariu, Constantin Florea, Călin Stanciu, Ilko Gradev. Data premierei: 22 iunie 2014.**

Doina PAPP

Teatrul „Maria Filotti" în turneu la Bucureşti

În turneu la Bucureşti, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila a prezentat la Teatrul „Nottara" spectacolul ***Casa*** de Evgheni Grişkoveţ (traducerea Bogdan Budeş), în montarea Sânzianei Stoican (regia) şi a lui Valentin Vârlan (scenografia). Dacă autorul rus nu ne e necunoscut, el făcând parte din noul val al dramaturgiei ruse, care a fost şi mai e în vogă (la noi i s-au jucat *Oraşul* şi *Iarna*), cei doi semnatari ai montării sunt nume noi, chiar dacă aflăm din program că ei au mai atras atenţia de la debut, luând şi unele premii studenţeşti. Ne grăbim deci să spunem că, în spectacolul cu pricina, cei doi dau un alt examen preţios, în faţa unui public exigent, nu doar fiindcă era din Capitală, ci şi fiindcă era format din mulţi oameni din domeniu. Mă alătur aplauzelor acestora, pentru că am văzut cu această ocazie un spectacol cinstit, curat, care-l confirmă pe neoromanticul Evghenii Grişkoveţ (cum se autodefineşte),



Alin FLOREA şi Ramona GÂNGĂ

Foto: Sorin Radu

cu un mesaj direct, omenesc, despre poezia lucrurilor simple, la care avem tot mai greu acces, în acest timp al falselor măreţii. Piesa spune o poveste aparent oarecare. Un doctor din vremurile de azi, bun profesionist, onest, chiar generos, cu venituri modeste şi o familie pe măsura lui, ar vrea să-şi cumpere o casă. O visează, de fapt. N-are deocamdată bani, dar speră să-i poată găsi, împrumutându-i de la prieteni. Cert e că visul se transformă treptat în coşmar, făcându-le viaţa imposibilă celor trei membri ai familiei doctorului, până mai ieri liniştită. Căutarea banilor le dezvăluie brusc adevărul despre lumea în care trăiesc, în care nu prea mai e loc de sentimente umane şi unde domneşte suspiciunea, şantajul, minciuna. Aparent realistă, piesa permite însă celor doi realizatori ai spectacolului – regizor şi scenograf – o descindere generoasă în imaginar, de unde în primul rând arhitectul Valentin Vârlan îşi ia ideile pentru excelenta lui scenografie. Mai întâi, simbolica pendulă, care, supradimensionată, domină peisajul, intrând în acţiune decisiv – vorba lui Cehov – la final. Timpul care-l biciuie pe doctorul nostru, şi curge în defavoarea lui, pare că se opreşte acum, sau e oprit, pentru a da răgaz de odihnă... de viaţă, personajului. Ghemuit pe soclul acestui monstru cronofag, Alin Florea, interpretul *doctorului*, iese parcă din timp, spre a-şi permite pe mai departe să viseze. Pentru celelalte multe spaţii şi personaje la care face apel autorul, în desfăşurarea cinematografică a textului său, sunt imaginate cu multă inspiraţie tot felul de soluţii. Personajele intră în scenă purtându-şi recuzita, şi-şi construiesc la vedere microclimatul definitoriu. Valentin Terente, în rolul unui coleg cu aspiraţii mărunte, domestice, cară o roabă, purtând o conversaţie derizorie ca şi îndeletnicirea asta de timp liber. Totul, pentru a-şi descuraja amicul. Actorul e perfect convingător. Liviu Pintileasa intră în scenă cu recuzita unui ipohondru, amator de practici orientale.

Actorul creează din afectări hilare şi prefăcătorii respingătoare un portret original, pe care ceva mă face să cred că nu l-a găsit descris aşa la Grişkoveţ. Are haz şi originală forţă de a portretiza în economia textului. Emilian Oprea e *măcelarul* din colţ, cu ustensilele la vedere, frământând halca de carne şi mustăcind la propriu la adresa ideilor chipurile năstruşnice ale domnului doctor, care-şi încearcă şi la el norocul, respectiv împrumutul banilor. Un portret pitoresc, aplaudat la scenă deschisă. Mai trece prin scenă şi o *fostă colegă*, căreia antreprenoriatul în care s-a aventurat i-a remodelat nu doar fizicul, ci şi moralul, pentru care Ramona Gângă compune pandantul-vampă al *soţiei credincioa*se, tot ea jucând-o şi pe aceasta, la fel de atractiv. În fine, o reapariţie a lui Emilian Oprea în rol de businessman, parcă pentru a ne dovedi o dată în plus calităţile multiple ale acestui actor atât de înzestrat, şi a Lilianei Ghiţă, vedetă incontestabilă a Brăilei, mai ales după succesul din *Hoţii*, de la Teatrul Naţional din Bucureşti, care, în cuplu cu Marius Exarhu (socrii), completează tabloul multicolor al acestei lumi. Alin Florea, un Don Quijote modern, se luptă cu candorile personajului, cu morile de vânt ale neîncrederii, ale defetismului şi micimii sufleteşti, la care a ajuns omenirea după ceva ani de liberalism-corporatist şi democraţie. E învins sau va învinge? Nu ştim, dar – ne spune actorul – important e să-ţi păstrezi firescul trăirilor. Cât despre fiica lui minoră (rol în care zumzăie tinereşte Corina Borş), e încă prea devreme să spunem ce a înţeles ea din zbuciumul părinţilor şi din visul lor de a avea o casă.

Din toate aceste ingrediente de spectacol, administrate cu talent şi inspiraţie, regizoarea, scenograful şi întreaga echipă brăileană traduc scenic povestea plină de tandreţe a autorului rus, care face figură aparte, ca stil şi mod de exprimare, în peisajul accidentat al dramaturgiei contemporane din lumea de azi, ce are cel puţin un numitor comun: indignarea.

Teatrul „Maria Filotti“, Brăila – Casa **de Evgheni Grişkoveţ şi Anna Matison. Regia: Sânziana Stoican. Scenografia: Valentin Vârlan. Cu: Alin Florea, Ramona Gângă, Liliana Ghiţă, Corina Georgiana Borş, Marius Exarhu, Liviu Pintileasa, Emilian Oprea, Valentin Terente. Data reprezentaţiei: 28 mai 2014.**

Oana CRISTEA GRIGORESCU

„9 din 10” rămânem oameni...

Gesturile care vă vor schimba viaţa, Puterea magică a gândului, Putem creşte copii buni într-o lume negativă, Bărbatul de azi explicat femeilor... Nu zâmbiţi, nu e nicio urmă de ironie (deocamdată) în enumerarea aleatorie a câtorva titluri din literatura motivaţională, care umple rafturi întregi în sectoarele specializate ale librăriilor. Azi, orice librărie te întâmpină la raftul întâi cu un consistent pachet de sfaturi practice care să te facă o iubită perfectă, o mamă fără cusur, un angajat model, o femeie de *success*. Şi nu degeaba scrie automat calculatorul meu cuvântul englez/american *success*, că doar de acolo ne vine toată această ofertă preambalată de şedinţe la psihanalist cu care să reuşim să ne înscriem în normele performanţei sociale şi personale. Barbie şi Ken au învins! 60-90-60, norma universală

Oana HODADE, Lucia MĂRNEANU şi Oana MARDARE

a frumuseţii fizice vinde toată această literatură (maculatură?) a câştigării fericirii şi frumuseţii (*How to be*...) cu preţul renunţării la a fi tu însăţi.

În careul alb al scenei, demarcat de un chenar albastru, trei performere urmează conştiincios cei *6 paşi pentru a fi charismatic,* dictaţi de vocea din off. O demonstraţie de charismă indusă pune în practică sfaturile ce frizează adesea platitudinea şi ridicolul. Morala e că, dincolo de învăţătura manualului, rămâi singur în faţa tiparului social în care trebuie să intri cu orice preţ. *Am dinţii albi*, *Nu am fundul mare*, *Sânii mici sunt sexi* repetă obsesiv cele trei performere (Oana Hodade, Oana Mardare şi Lucia Mărneanu) în faţa oglinzii. Fiecare îşi asumă un defect personal minor, pe care îl camuflează apoi cu umor şi charismă actoricească, ceea ce trezeşte, de la bun început, simpatia publicului. În fond, ideea spectacolului ***9 din 10*** *(*prima producţie teatrală semnată Asociaţia RECIPROCA şi primul spectacol realizat în totalitate în noul spaţiu clujean REACTOR de creaţie şi experiment), e simplă şi funcţională. Textul Anei Cucu-Popescu compune un puzzle cu extrase din cărţile motivaţionale, scrise în echipă pe parcursul repetiţiilor, regia Letei Popescu punându-le în situaţii scenice prin care denunţă absurditatea şi ridicolul lor. Spectacolul construieşte o piramidă în echilibru fragil din cărţi motivaţioanle, iar concursul televizat de cultură (motivaţională) dă bobârnacul final care face să se prăbuşească edificiul falsei stime de sine, falsului succes, falsei sociabilităţi, falsităţii în care trăim în general.

Spectacol nonnarativ, fără personaje, performance-ul *9 din 10* pune la îndoială seriozitatea cu care căutăm (noi, femeile) succesul în cărţile din seria *How to be*..., răstoarnă ironic rezultatul scontat în opusul lui, denunţă ipocrizia ridicată la rang de regulă a succesului social şi personal. Câteva scurte afirmaţii, scoase din context, ne invită în spectacol să vedem, dincolo de aparenţa gândirii pozitive, realităţi ale lumii în care trăim. „*9 din 10 femei* se trezesc dimineaţa" – se afirmă nevinovat, iar spectatorii râd spontan, dar cuvintele lasă un gust amar, căci ajung la sâmburele violenţei şi agresivităţii caracteristice zilei de azi. În aceste scurte momente se produce fractura care lasă să se întrezărească miza spectacolului.

În absenţa scenei şi a performanţei actoriceşti, textul nu e o piesă de teatru pe care să o citeşti acasă, iar aici stă valoarea acestui tip de spectacol (nu spun teatru, ci *performance*) care ne convoacă în jurul unor idei pe care le discută deschis. Cele trei actriţe îşi asumă credibil rolul de mediator între text şi public şi găsesc tonul neutru al celui ce aplică sfaturi luate din cărţi. Voit ezitante şi stângaci dezinvolte, cu gesturi mici şi remarcabilă mobilitate facială, actriţele se potrivesc firesc situaţiilor scenice imaginate de Leta Popescu. Trasat cu tuşe discrete, feminine, aş spune, acest spectacol realizat exclusiv de femei, ocoleşte elegant umorul gros, fără a fi însă lipsit de vigoare. Spectacolul culminează cu scena acid ironică a concursului de televiziune pe teme de cultură motivaţională, dezamorsată de momentul final, de sinceritate netrucată, în care performerele îşi expun fragilitatea umană reală, personală. E un moment ce degajă nota de adevăr a temei spectacolului, un spectacol care nu vrea altceva decât să râdem împreună de excesele lui *politically correctness* şi să regăsim frumuseţea fragilităţii umane şi curajul de a rămâne noi înşine.

Şi, deşi discută problematica literaturii motivaţionale aplicate femeilor, spectacolul reuşeşte să nu fie feminist, iar înlocuirea Luciei Mărneanu din distribuţie, în toamna aceasta, cu un actor bărbat va schimba raportul de forţe şi relaţia cu specificul feminin al situaţiilor scenice. Fie la feminin, fie la masculin, succesul e însă invariabil dar relativ, aşa cum fiinţa umană e perfectibilă, dar frumoasă în vulnerabilitatea ei.

Asociaţia Reciproca şi Reactor de creaţie şi experiment din Cluj-Napoca – 9 din 10, **dramaturgia: Ana Cucu-Popescu. Regia: Leta Popescu. Cu: Oana Mardare, Lucia Mărneanu, Oana Hodade. Data premierei: 11 mai 2014.**

Nicolae HAVRILIUC

Când sinceritatea însoţeşte jocul

Se pare că iubirea nu poate fi conştientizată: ceva în desfăşurătorul ei scapă (probabil că sorţi de izbândă n-au fost nicicând, oricât efort s-a depus). Prin trăire intrăm în fluxul iubirii şi asta-i suficient ca să ne dăm seama cine suntem şi să percepem ce există în jurul nostru. Interogativele: „Mă iubeşti?", „O iubesc?", „Mă iubeşte?", „Îl iubesc?" au darul să-ncurce traseele până la înceţoşare, iar iubirea, de atâtea tatonări, se retrage chircită într-un cotlon, persiflând ori părăsind pe respectivul şi pe respectiva care se-ndoiesc de ceea ce trăiesc, intenţionând să afle despre ceva ce nu se doreşte să fie ştiut. Pentru că, în orice sens, iubirea este o formă de trăire şi n-are echivalenţe la cât de acţionar este cineva sau la cât acţionează ea asupra persoanei cuiva. Iubim cât trăim sau trăim cât iubim. Acestea sunt câteva gânduri pe care le primeşti după vizionarea spectacolului ***Cremă de zahăr ars. Astăzi îi spunem dragoste*** de Iris Spiridon, Godot Café-Teatru.

Andreea BIBIRI şi Marius MANOLE

Pe un podium oblic sau pe un pat cu două picioare, în pantă, doi tineri, *Ea* (Andreea Bibiri) şi *El* (Marius Manole), se introspectează pe sine (uitând că sunt „un sistem înnăscut de preferinţe şi aversiuni, mai mult sau mai puţin coincident cu cel al aproapelui, fiecare şi-l poartă în sine pe-al său, armat şi gata să ne descarce în pro şi în contra, ca pe o baterie de simpatii şi repulsii" (Ortega Y Gasset, *Studii de iubire*, 2001, p. 58) – în corespondenţă cu relaţia lor de viaţă, ce se arată să fie la început de drum. Se fac observaţii asupra actului sexual, în trăire masculină şi-n trăire feminină, căutându-se un sens al iubirii în funcţie de momentele zilei sau de gastronomie. Jocul personajelor cu vorbele ia locul jocului cu petalele de trandafir, când se chestionează sentimentul prin alternare de **nu** şi **da**. Măreţia sentimentului, evaluată din unghi propriu de cei doi, se transformă într-o comedie pe care şi-o joacă lor înşişi, când banalul pare să valideze licărul de sentiment: „O mulţime de oameni au trăit fără dragoste, dar niciunul n-a trăit fără cămaşă..." În felul unor actori ce-şi joacă propria fiinţă, personajele discută cu ironie şi cu afectul ţinut sub control despre iubirea de aproape. Nimic excesiv în trăire, dar nici prea multă risipire în sentimente nu mişcă scenele; fiecare îl provoacă pe celălalt, din calcul şi din preţuire de sine. Iar când risipirea, totuşi, se produce, gestul face jocul exteriorului ce mai mult încurcă şi grăbeşte clipa de impas. Impasul conduce spre înstrăinare, iar iubirea aduce lacrimi. Această etalare de vorbe şi de mişcări sugestive stărilor ar putea curge la nesfârşit, dacă spectacolul nu s-ar întrerupe, iar cei doi actori n-ar privi spre sală ca spre un loc de unde vin (toate „năzdrăvăniile" vieţii). Mărturisindu-şi preferinţele şi orientările sexuale, ei vor face referire la incapacitatea lor de a spune „te iubesc" persoanei în intimitatea căreia au trăit. Şi cum sinceritatea însoţeşte jocul, şi-n real şi-n fictiv, se cuvine toleranţă când iubirea e o dovadă în contul iubirii. La întrebarea pusă de îndrăgostiţii de pretutindeni, într-un moment de criză: „Care-i dovada iubirii tale?", spectacolul dă un răspuns pe cât de pur, pe atât de simplu: „Dovada iubirii mele este însăşi iubirea." Răspunsul vine în sprijinul afirmaţiei iniţiale: Iubirea nu poate fi conştientizată, pentru că este trăire. Căci, până la urmă, şi ea merită iubită de cine trebuie ca s-o iubească şi el merită iubit de cine trebuie ca să-l iubească, pentru că viaţa, aidoma unei compoziţii practice şi la îndemâna oricui, se numeşte *„cremă de zahăr ars"* condimentată în felul ei cu ceea ce *„astăzi îi spunem dragoste"*.

Am remarcat la acest spectacol evoluţia *in legato*. Ce înseamnă asta? Nici Andreea Bibiri, nici Marius Manole nu acţionau în scenă printr-o singularizare a lor (lejeritatea în interpretare conduce spre atingerea stilului în joc), ci mişcarea unuia şi intrarea în replică erau pregătite de replica şi de mişcarea celuilalt (nu în sensul continuităţii, ci în sensul complementarităţii). La un estival cu vijelii şi canicule ce-şi ies din matcă, iată un spectacol pentru simţuri şi preferinţe în tihnă şi pace!

Godot Café-Teatru – Cremă de zahăr ars. Astăzi îi spunem dragoste **de Iris Spiridon. Regia: Iris Spiridon. Cu: Andreea Bibiri şi Marius Manole. Data premierei: 7 iulie 2014.**

Raluca TULBURE

Un el şi mai multe iubiri

Recunosc că ideea de a vedea un spectacol la „Godot-Café" mă tenta de mult, dar comoditatea şi, probabil, tradiţionalismul meu m-au împiedicat s-o fac. Am primit o invitaţie de la membrii trupei „Lightwave Theatre" şi mi-am zis că trebuie să ies din casă la ora zece seara, ca să mă amestec printre zecile de tineri ce populau Centrul Istoric, într-o călduroasă seară de iunie.

Am intrat şi m-am aşezat la o masă, încercând să-mi adun gândurile. Mărturisesc, spre ruşinea mea, că nu auzisem de Iulian Tănase, autorul după care Andreea Cristina Ion a pornit „aventura" spectacolului *Iubitafizica*. Şi nu am exagerat cu nimic spunând aventură, întrucât Compania „Lightwave Theatre" este relativ nouă pe piaţa teatrelor independente; e formată din tineri entuziaşti, absolvenţi ai secţiei de păpuşi şi marionete, au două spectacole la activ, se „luptă" să facă rost de bani, să se impună. Iulian Tănase are şi el încă două cărţi publicate, pe lângă cea la care fac referire (*Îngerotica* şi *Poeme pentru orice eventualitate*). Cultivat şi citit (se simt influenţe din Flaubert, Cortázar, Jarry, Naum, Nabokov), original, cu tendinţe suprarealiste, de un lirism emoţionant, plin de o tandră ironie, el este, după cum singur mărturisea, „prizonierul de război" al viselor sale, al iubirilor imaginare la care ne face părtaşi. Astfel că ***Iubitafizica*** – interesant joc de cuvinte, „născut firesc, fără dureri, este un cuvânt fertil, o sămânţă care, îngropată în solul imaginaţiei, poate să încolţească, să dea rod" – ne prezintă prototipuri de femei,

„certuri“ între mintea poetului şi inima lui năvalnică, ne face să reflectăm la iubirile noastre reale sau imaginare, să ne trăim propria noastră „ars amandi“.

Sigur că o carte de un asemenea lirism nu este uşor de gândit scenic. Pentru compania „Lightwave“ a fost o provocare. Deci, după anunţul „Vă rugăm să nu fumaţi în timpul spectacolului“, luminile se sting rând pe rând şi păşim în laboratorul unde se testează un nou produs: **iubitafizică**. Portretele unor femei, de la **A**(dora) la **Z**(enobia), „umbre pure, nelegate de vreun corp anume“. Nu poţi să nu te întrebi: oare suntem singuri pe lume? Ce căutăm: o iubire reală sau una ideală? Într-o viaţă putem trăi una sau mai multe iubiri? O găsim sau rătăcim mereu printre amintirile trecutului? Întrebările noastre, ale lui Iulian Tănase, sunt însumate într-un spectacol incitant, cu păpuşi compuse, supradimensionate, în mărime naturală sau pe corp, cu muzică originală (la premieră au fost şi momente *live*, la vioară), joc de lumini (parcă am avut parte de prea multe umbre; sper din suflet că s-au remediat accidentele!), proiecţie, dar mai ales textul rostit de însuşi autorul cărţii, o voce extrem de avizată, care – cu har – a ştiut ce să puncteze, să accentueze din intonaţie. Un joc care te prinde, te îndeamnă să visezi cu ochii deschişi. Cele şapte păpuşi, prototipul unei iubiri, mânuite de unul, doi sau chiar trei actori, în funcţie de stilul în care sunt manipulate, fac corp comun cu păpuşarul şi ai senzaţia că relaţia de iubire sugerată există şi că nu pot trăi unul fără altul. Cei cinci „temerari“ entuziaşti şi pasionaţi sunt Cristina Andreea Ion, Petru Stratulat, Adina Hotinceanu, Alina Popa şi George Sfârâială, care ne spun o frumoasă poveste de iubire, la o ceaşcă de cafea.

Compania „Lightwave Theatre“ din Bucureşti – Iubitafizica**, după o carte de Iulian Tănase. Regia: Andreea Cristina Ion. Costumele: Story about Mimi. Cu: Cristina Andreea Ion, Petru Stratulat, Adina Hotinceanu, Alina Popa, George Sfârâială. Data premierei: 27 iunie 2014.**

Doina PAPP

Lecţie de Teatru TV

După un obicei recent, binevenit, în ziua de luni – relaşul de altădată al teatrelor – are loc şi reprogramarea unor montări din arhiva de aur a „Teatrului de Televiziune“, de pe vremea când era Teatrul Naţional de Televiziune. E şi cazul spectacolului cu piesa ***Micii burghezi*** de Maxim Gorki, realizat în 1973 de regizoarea Sorana Coroamă, cu o distribuţie memorabilă. Ca, de altfel, întregul afiş al producţiei, pe care-l citez din memorie, fiindcă acel comunicat de presă transmis – util, dar incomplet – îi omite pe mulţi dintre realizatorii TV. Deci: scenografia – Mircea Râbinski şi Doina Levintza; imaginea/montajul – Edwiga Adelman şi Marga Niţă; redactor – Ioana Prodan...

Multe se pot spune despre această pagină de teatru TV absolut antologică, realizată într-un timp când Televiziunea îşi perfecţiona mijloacele, nu doar în genuri jurnalistice, ci şi în specii artistice create anume – precum şi acest gen de teatru, supranumit *teleplay*. Până a formula unele aprecieri privind spectacolul propriu-zis, să observăm că montarea are şi o valoare de document privind gândirea politică a vremii. Nu fiindcă, aşa cum greşit formulează comunicatul citat, *ne prezintă confruntarea dintre două ideologii, cea burgheză veche şi cea nouă proletcultistă,* ci tocmai pentru a contrazice percepţiile dogmatice de acest tip.

Piesa, aşa cum e citită aici, e o oglindă a unor frământări istorice pe toate planurile, proprii începutului de secol XX, când nihiliştii şi anarhiştii alimentau spiritul revoluţionar, în timp ce cei vechi se încăpăţânau să creadă în atotputernicia lor. (O parafrază modernă, datorată lui Bertolt Brecht, din piesa *Nunta micilor burghezi*, extinde interpretarea acestei categorii, prin referirea la mentalităţi şi nu la clase sociale.) În familia Besemenov descrisă de Gorki sunt, e adevărat, şi *mici burghezi*, în persoana unor părinţi autoritari, cu vederi înguste, dar sunt şi proletari, ca Nil, intelectuali, ca Piotr, sau figuri bovarice, ca Tatiana, ori vizionari, ca Teterev. În multe privinţe, piesa ni-l aminteşte pe Cehov, iar studentul interpretat de Ştefan Iordache – pe Raskolnikov, din romanul lui Dostoievski, alături de mondena cu şarm a Florinei Cercel, care e rudă apropiată a Gruşenkăi, din *Fraţii Karamazov*. Aşa încât ştampila unui Gorki proletcult (!!) nu avea nici atunci şi nu are nici acum vreun rost.

Cu această deschidere impresionantă (dar care rima cu deschiderea regimului din acei ani), regizoarea Sorana Coroamă-Stanca ne-a lăsat un document, cum spuneam, despre mutaţiile în gândirea epocii, în care, pe de altă parte, din punctul de vedere al teatrului, modernizarea, reteatralizarea erau în plină glorie. De aici, un simţ al adevărului omenesc care străbate montarea, al atenţiei acordate mişcărilor sufleteşti, psihologiei personajelor, pe care un scriitor realist ca Gorki le-a exprimat cu fineţe. Concepţia regizorală nu poate fi desprinsă însă de redarea filmică, de o plasticitate şi expresivitate vizuală ieşite din comun. Camera se plimbă cu talent prin interioarele fabuloase create în platou de scenograf, lunecând dintr-o încăpere în alta, privind cu naturaleţe în interiorul acestei lumi, care încearcă să se ascundă uneori după faldurile unor draperii de epocă sau – din contra – ar vrea să-şi expună soliditatea, etalându-şi mobila masivă şi ritualurile încă neclintite. Cine a văzut la rece un decor anost de Teatru TV poate înţelege câtă artă îţi trebuie ca să faci din nişte panouri, a căror plantaţie în platou pare de

Olga TUDORACHE și Ștefan IORDACHE în *Micii burghezi* de Maxim Gorki

neînțeles, un film cu viață, în care cei care privesc, dar și cei care joacă, să simtă povestea. De aceea, montarea aceasta e o lecție, ca și alte câteva zeci, probabil, create într-o perioadă fastă a Teatrului TV.

În fine pentru mulți dintre privitori, reluarea spectacolului *Micii burghezi* a fost și un prilej de a se reîntâlni cu nume mari ale teatrului românesc de odinioară. Petrică Gheorghiu, care – în rolul lui Besemenov-tatăl – e memorabil mai ales pentru felul în care își îngroapă tradiționala bonomie, pentru a ne înfățișa un personaj retrograd, antipatic, de o tenacitate diabolică în privința convingerilor sale. În fapt, bogătașul n-are bosă de burghez, el reprezentând goliciunea morală a parveniților, aceeași în toate timpurile. Dina Cocea îi ține hangul, în rolul mamei, într-o compoziție care – de la ticuri comportamentale la defecte fizice – e studiată și redată minuțios. Tatiana Iekel, această mare actriță de dramă, de o mare fragilitate și vulnerabilitate, dar și de o nesfârșită poezie în glas și mișcări, cu un halou de mister rar, joacă nu doar un personaj tragic, prin neputința de a-și găsi drumul în complicata lume din piesă, ci și ideea de fatalitate, prin care piesa lui Gorki iese încă o dată din sfera socialului. Surprize ne rezervă și Dionisie Vitcu – o apariție lunatică, stranie, venind parcă din mitologia rusească –, și Boris Ciornei, actor mai puțin răsfățat de scenă, dar cât de adevărat, în rolul de *raisonneur* cehovian, din această piesă. Ștefan Iordache, slab și cu plete, e aici în epoca marilor creații de tinerețe, când la „Nottara“ sau în filme își impunea carisma, reprezentând actorul modern, eliberat de truvaiurile vechiului teatru. Un gros-plan cu Florina Cercel, demn de cărțile poștale, vorbește despre deja afirmatele vedete. Olga Tudorache, ca și mai tânărul Costel Constantin, își scriau și ei atunci pagina de glorie, cu roluri ca acestea și încă altele, dăruite de scenă, într-un moment când teatrul își trăia în forță epoca de împlinire. Arhiva de Aur a Teatrului TV s-a constituit tot atunci, spre norocul celor de azi, care se pot bucura de aceste minunate înfăptuiri artistice.

Încet, dar sigur, seara de luni și-a recâștigat, în orarul Televiziunii publice, prestigiul cultural. Și publicul.

Daria DIMIU

Irina Petrescu, biruitoare asupra Timpului

Evadând din perimetrul propriei clădiri, Societatea Română de Radiodifuziune, prin Teatrul Naţional Radiofonic, programul „Ne auzim la Majestic" iese în întâmpinarea publicului cu un fermecător paradox: dă „posibilitatea de *a vedea ce auzim*, precum şi posibilitatea *de a auzi ceea ce vedem"*.

Recentele evocări găzduite de Club „Ramada-Majestic" au fost dedicate Ginei Patrichi şi lui George Constantin (vor urma Gheorghe Cozorici şi Coca Andronescu). Evenimentul din iunie a.c. a fost dedicat **Irinei Petrescu** (1941–2013).

Regretata actriţă a absolvit, în 1963, Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale", la clasa profesorilor Ion Şahighian şi David Esrig. Descoperită în 1960 de către regizorul Savel Ştiopul şi distribuită într-un film care nu s-a mai realizat, a debutat în acelaşi an în pelicula *Valurile Dunării*, sub bagheta lui Liviu Ciulei. Dintre rolurile deţinute în spectacolele de la Teatrul „Bulandra" – a doua ei casă pentru peste patru decenii –, spicuim: *Leonce şi Lena* de Georg Buchner (*Lena*), *Elisabeta I* de Paul Foster (*Cecil*), *Ferma* de David Storey (*Jennifer*), *Casa cea nouă* de Goldoni (*Cecilia*), *Judecată în noapte* de Buero Vallejo (*Cristina*), *Cu uşile închise* de Jean-Paul Sartre (Inès), O*, ce zile frumoase!* de Samuel Beckett (*Ea*), *Dimineaţa pierdută* de Gabriela Adameşteanu (*Margot*), *Uriaşii munţilor* de Luigi Pirandello (*Milordino*), *Mizantropul* de Molière (*Célimène*), *Teatrul comic* de Carlo Goldoni (*Beatrice*), *Caligula* de Camus (*Caesonia*), *Libertinul* de Eric Emanuel Schmitt (*Doamna Diderot), Thomas a Becket* de Jean Anouilh (*Regina mamă*), *Unchiul Vanea* de A. P. Cehov (*Maria Vasilievna Voiniţkaia*), *Oblomov*, după I. A. Goncearov (*Maria Mihailovna*), *Căsătoria* de Gogol (*Arina Panteleimonovna*). I s-au decernat: Ordinul Naţional „Steaua României" în grad de Ofiţer (2000), Premiul UNITER pentru întreaga activitate (2003), Premiul pentru întreaga carieră, la cea de-a şasea ediţie a TIFF (Festivalul Internaţional de Film „Transilvania" (2007), Premiul „Aristizza Romanescu" în domeniul artelor spectacolului, acordat de Academia Română pentru „creaţia teatrală şi cinematografică" (2011). Actriţă proeminentă a Teatrului „Bulandra" şi centru magnetic incontestabil al cinematografiei româneşti – dinainte ca epitetul „vedetă" să fi ajuns (deseori prea facil) pe buzele tuturor –, ea a părăsit această lume anul trecut.

Audiţia monologului dramatic ***Jocul cu fantasme***, ales din Fonoteca Radio pentru această ocazie, prilejuieşte evocarea a trei mari dispăruţi: **Irina Petrescu** (interpreta), **Cristian Munteanu** (autorul textului) şi **Adrian Pintea** (regizorul).

Preluând de la Mihai Lungeanu – iniţiator şi coordonator al proiectului – rolul de maestru de ceremonii, Costin Tuchilă – realizator în cadrul Redacţiei Teatru a SRR – a precizat că şi *Revista Teatrală Radio* e un proiect al postului Radio România Cultural. Autoare a unor biografii cu eroi proveniţi din varii şi incitante domenii (astronautul Dumitru Prunariu, fotograful Ion Miclea, omul de televiziune Tudor Vornicu şi cel de radio Dan Puican) şi colaboratoare a *Revistei* la rubrica „Remember", cu articole dedicate marilor actori români dispăruţi, Annie Muscă scria, despre Irina Petrescu, în materialul din 19 iunie apărut în această revistă.: „Luminoasă şi nobilă, dar aparent solitară. Cu distincţie, fie chiar şi în pleiada marilor actori plămădiţi cu generozitate de Cel de Sus. O imensă candoare contopită într-un soi de frig copleşitor şi o privire întrebătoare, dar sigură, fără întortocheri. Un aer princiar şi o voce înzestrată cu ecou, într-un evantai de vibraţii transferate până dincolo de microfon. O apariţie fără egal în cinematografia românească, faţă în faţă cu un Om de o surprinzătoare discreţie. Cu rafinament şi complexitate, cu iz de poezie, Irina Petrescu şi-a desăvârşit pe scenă darul de a şti să-şi asculte partenerul şi de a păstra, aşa cum învăţase de la maestrul ei, Şahighian, misterul personajului interpretat."

Din respect pentru asistenţă, dar invocând deformarea profesională, prof. univ. dr. **Elisabeta Munteanu** a cerut permisiunea de a sta în picioare atunci când a vorbit. Cu emoţie şi generozitate, s-a referit la tustrei creatorii în cauză, precizând că sfârşitul tuturor a fost neaşteptat. De Cristian Munteanu au legat-o „5 ani de iubire şi 45 de căsnicie". În legătură cu Adrian Pintea a subliniat cariera actoricească începută cu *Bogdan Dragoş* de Mihai Eminescu, regizat de Mihai Dimiu, pentru ca ulterior să spulbere toate premiile cu *Romeo şi Julieta* (regia Cătălina Buzoianu), cucerind scenele română şi engleză; ca profesor, era adulat de studenţi... Pe Irina Petrescu – din serie cu Ștefan Iordache, Emil Boroghină, Dionisie Vitcu, Virginia Itta Marcu, Leni Pinţea-Homeag şi Valentin Uritescu – o vizitase în cursul documentării pentru cartea *Tinereţea actorilor* (apărută în 1988 la Editura Meridiane) şi fusese tulburată de mărturisirea gazdei că nu îşi permitea să încălzească decât o odaie... Actriţa îi declarase că maestrului Şahighian îi datora tot ceea ce ştie în meserie şi, mai ales, demnitatea profesională – aspect cu atât mai valoros de semnalat, cu cât e din ce în ce mai rar apreciat, recunoscut şi aplicat.

La moartea Irinei Petrescu, **Patriarhul Daniel** a remis un impresionant mesaj de condoleanţe, menţionând implicarea ei în activităţile parohiei. Confirmând faptul că era foarte credincioasă şi „dăruită prieteniei", **Marina Spalas** a precizat că artista „avea o curiozitate intelectuală provenită dintr-o ancestralitate" (tatăl medic) şi că era foarte ataşată de teatrul radiofonic, deoarece acolo îşi putea întreţine vocea, la fel cum un interpret îşi exersează permanent instrumentul.

Autoare a caldului articol *„Irina, regina"* din *Adevărul* de anul trecut, republicat acum în *Revista Teatrală Radio* la rubrica *Portrete*, **Doina Papp** s-a declarat extrem de mişcată de suita acestor evocări, specificând că „am avut pe de o parte bucuria de a-i fi cunoscut, pe de alta tristeţea de a-i fi pierdut". Ca persoană, Irina Petrescu „părea distantă, dar era un om de o mare deschidere" şi avea o fire caldă. Nu intenţiona să-şi scrie amintirile şi nici nu a autorizat vreo monografie despre ea. Criticii contemporani îi analizau entuziaşti creaţiile, întrebându-se ce va fi fiind mai important pentru ea: filmul sau teatrul? Chestiune la care actriţa nu a dat niciodată un răspuns tranşant. Dar e sigur că ecranul ar fi avut de suferit fără energiile acumulate în scenă – a fost de părere vorbitoarea: fiecare apariţie a sa era dominată de mister, fiecare interpretare lăsa de intuit că ea ştie/simte mai mult decât îi dau autorul şi regizorul voie să spună.

Jocul cu fantasme fusese înregistrat şi difuzat în premieră în 1996. Cu acea ocazie, o altă mare dispărută, regizoarea **Sorana Coroamă-Stanca**, spusese despre text că i-ar fi dat titlul *Marele ocean*: „Pentru că este vorba despre oceanul vieţii, al morţii, al dragostei, al singurătăţii, al disperării – tot ceea ce este fără sfârşit. Fără sfârşit şi fără început." Iar despre spectacolul radiofonic afirma că este realizat cu vigoare şi duioşie.

Subiectul: ajunsă într-un moment complicat al existenţei, o profesoară de dicţie şi vorbire scenică îşi aşteaptă studentul la pregătire. Profesoara respinge culoarea neagră, pretinzând că o maturizează, dar subconştient fiindcă e culoarea

morţii. Se detaşează câteva replici, unele cu valoare aforistică, de o certă sensibilitate: „Porţi coc ca o femeie bătrână!“; „N-am ajuns la vârsta pisicilor: nu colecţionez animale“; „Avem nevoie de trăsături de unire între copilărie şi adolescenţă“; „Nu mai există duioşie şi nu mai există milă. Poate înainte era la fel, dar oamenii se prefăceau atât de bine, încât îi credeai“; „Nu ştiu dacă o viaţă întreagă am întâlnit un OM. Un om care să semene a om...“: „Bărbatul e un olfactiv, femeia – o vizuală“; „Trebuie să rămân singură. Singură cu disperarea mea. Să mă iau cu ea de piept“; „La vârsta mea e indecent să iubeşti“; „Am jucat atâtea roluri, numai pe-al meu n-am ştiut să-l joc“; „Nu există nicio scăpare! Ticăloşilor! Şacalilor! Oamenilor!“; „Draga mea, urâta mea realitate, eşti prea strâmtă pentru mine!“. Solilocviu ofertant, cu multiple posibilităţi de interpretare, textul jonglează cu elemente din lumea teatrului. Atributele meseriei devin calităţi existenţiale: graba de a aranja câteva detalii pentru a-şi impresiona vizitatorul ţine de mizanscenă, şi chiar faptul că la uşă este altcineva („omul de la salubritate, duhnind a vodcă şi a usturoi“) decât cel aşteptat trimte la un *quiproquo* şi la răsturnarea de situaţii.

În înregistrarea cu durată de o oră (redactor Domnica Ţundrea, regia de studio Gheorghe Pufulete, regia muzicală Simona Tudor, regia tehnică ing. Luiza Mateescu), interpreta pare a parcurge decenii. Fără prea multe elemente sonore adjuvante (mişcarea sacadată a limbii pe cadranul pendulului are două sunete: ţăcănitul mecanismului a înaintare şi un fel de ecou, ca un recul, menit să adâncească impactul dureros al scurgerii inexorabile a timpului), e totuşi un spectacol redutabil: citit într-un punct fix, în ariditatea studioului de înregistrări, îţi dă posibilitatea ca, ghidat de volutele surprinzătoare ale vocii interpretei, de tonalităţile, accentele şi pauzele cu care investeşte cuvintele, să recreezi spaţiul, să parcurgi o gamă largă de sentimente. Felul emiterii cuvântului dă aripi imaginaţiei ascultătorului şi permite vizualizarea anumitor pasaje (de exemplu, fragmentul cu plaja). Rostirea însăşi pare sculptată, fiecare cuvânt având propria formă – netedă sau abrazivă, şlefuită cu migală sau frustă –, în funcţie de poziţionarea în frază şi de nuanţare: uneori, consoanele lungite cu furie (fără a altera logica intrinsecă limbii) aduc a scrâşnet şi înmănunchează, în spaţiul finit al unui singur termen, o complexitate psihologică. Vocea, iniţial groasă, de om sătul de lume şi de viaţă, se preschimbă de nenumărate ori pe meandrele amintirii, tonul aspru, cuvintele parcă împlântate din primele minute, se înmoaie, în anumite pasaje devin chiar mângâioase şi cristaline.

După difuzarea monologului, toţi intervenienţii au utilizat termenul nu tocmai uzual de „covârşitor“... Faptul că unii au constatat (cu justeţe) că este vorba despre tema trecerii, despre conştientizarea apropierii sfârşitului, pe când alţii nu au simţit decât mustind tema Teatrului, atestă o ambiguitate de bună calitate.

O fostă vecină a Irinei Petrescu a punctat faptul că primul contact cu scena al artistei se petrecuse la o serbare şcolară, când interpretase la CGM, în travesti, un personaj al Mioarei Cremene.

Întâlnirea încărcată de emoţie s-a desfăşurat, aşa cum spuneam, în ambientul stilat al Clubului „RAMADA-Majestic“. Fotoliile şi canapelele din încăpere (plus mai dificil accesibilele scaune de bar – rotative şi înalte) s-au dovedit insuficiente, şi au trebuit suplimentate cu scaune din restaurant. O fetiţă de şapte ani asculta cuminte şi serioasă, cocoţată alături, pe un scaun de bar. Faptul că o asemenea acţiune stăpâneşte neastâmpărul unei vârste crude e grăitor pentru puterea hipnotică a Teatrului – chiar când creatorii lui, prin Voia Proniei, nu ne mai sunt alături.

Când un om în carne şi oase redă pe scenă un personaj de o vârstă flagrant diferită de cea din buletin, vorbim despre compoziţie. Dar când o voce biruie Timpul...!?

NOI ÎN LUME

După 19 ani, o nouă prezenţă românească la Avignon

Solitaritate, în regia Gianinei Cărbunariu, este a doua prezenţă românească înregistrată în selecţia oficială a Festivalului de la Avignon, începând cu anul 1996, atunci când Silviu Purcărete a fost invitat cu *Danaidele*.

Spectacolul a avut opt reprezentaţii (în limba română, cu traducere în engleză şi franceză), în perioada 19–22 şi 24–27 iulie, la Gymnase du lycée Mistral. Programarea în a doua parte a Festivalului s-a dovedit favorabilă receptării sale, în contextul celei de-a 68-a ediţii a Festivalului (4–27 iulie), pusă din start sub semnul întrebării – ca aproape întregul peisaj festivalier francez al verii – de mobilizarea „intermitenţilor“ (aşa cum sunt numiţi în Hexagon cei 93 000 de profesionişti din domeniul artelor spectacolului care lucrează cu contracte pe perioadă determinată) împotriva controversatelor măsuri de protecţie socială adoptate recent de guvern. Pe acest fundal, au ieşit în evidentă exact acele producţii care au îndreptat o privire critică asupra societăţii actuale.

„Mi-am dorit să avem un festival politic şi cred că l-am avut!“, a declarat, la conferinţa de presă din 26 iulie, directorul artistic al Festivalului, regizorul Olivier

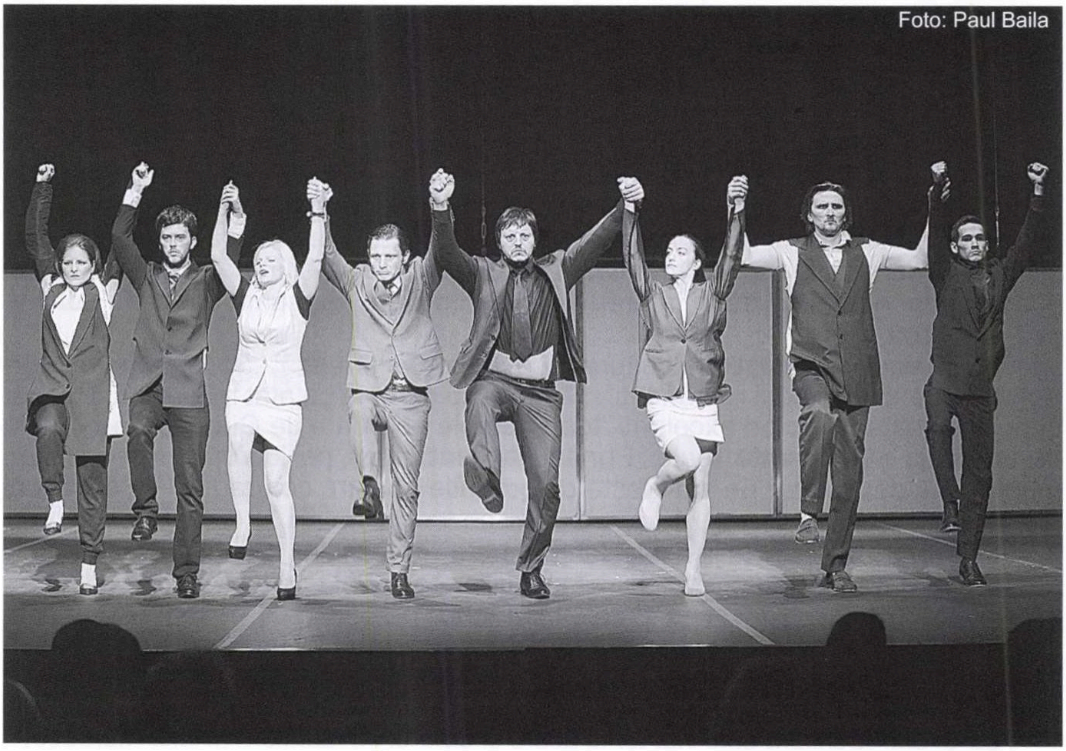


Foto: Paul Baila

Py, nu fără a uita să sublinieze ideea că, în sfera artei, dimensiunea politică şi cea poetică sunt greu de separat. În opinia lui Py, marea reuşită a primei ediţii pe care a girat-o a fost tocmai înscrierea ei, prin forţa contextului, în spiritul imprimat de Jean Vilar: teatrul ca „întâlnire“ între oameni, ca generator de dialog şi „dezbatere publică“: „Toată lumea a avut dreptul să ia cuvântul, nu a mai existat o majoritate care să vorbească şi o minoritate condamnată să tacă. [...] A fost respectată ideea de democraţie. Festivalul a fost locul în care fiecare şi-a putut exprima opinia în mod liber. Nu a existat ideea de globalizare, au fost spectacole care au reprezentat un artist, o trupă, o ţară anume“.

Potrivit bilanţului său, cele trei săptămâni de festival au însemnat: 277 de reprezentaţii (din cele 289 prevăzute), 107 992 bilete vândute, un grad de ocupare a sălilor de 90%, 124 de dezbateri şi întâlniri cu publicul la care au participat gratuit 23000 de persoane, trei zile de grevă a artiştilor şi tehnicienilor cu contracte pe perioadă determinată, al căror protest a dus la anularea mai multor spectacole şi pierderi de 300 000 de euro (două spectacole fiind anulate din cauza vremii).

Teatrul Naţional „Radu Stanca“ din Sibiu (TNRS), producătorul român al spectacolului montat de Gianina Cărbunariu, citează, în comunicatele remise presei, câteva dintre numeroasele publicaţii care au menţionat ***Solitaritate*** printre revelaţiile unei ediţii care a celebrat diversitatea esteticilor şi a punctelor de vedere:

Sub titlul „*La Roumanie des grandeurs*“, cotidianul ***Libération*** a salutat forţa dramatică a spectacolului, considerându-l „un portret al României, dar şi o oglindă a Europei“. „Totul este de vânzare în *Solitaritate*, începând cu locurile din teatru“, notează René Solis, care apreciază şi umorul montării, în care bancurile pe tema capitalismului par să le continue pe cele de altădată, din vremea comunismului. Autorul are cuvinte de laudă pentru „acuitatea privirii politice“ a Gianinei Cărbunariu şi pentru jocul celor nouă actori din distribuţie, cu accent pe prestaţia actriţei Ofelia Popii.

Agenţia ***France Presse*** scrie că „noii demoni ai României sunt prezenţi pe scena de la Avignon“ într-un spectacol care vorbeşte despre „marginalizarea romilor, despre individualismul galopant şi despre corupţie“. AFP o citează pe Gianina Cărbunariu, care spune că acest spectacol nu pretinde să salveze lumea, ci invită în fiecare seară o comunitate să reflecteze şi să-şi împărtăşească ideile. „Dacă nu încercăm să trăim împreună, atunci riscăm să murim cu toţii!“, subliniază autoarea.

Magazinul de actualitate culturală ***Les Inrocks*** titrează: „*Solitaritate*, un portret nemilos al societăţii româneşti“. „Tratate cu o ironie cu atât mai eficace cu cât sunt exprimate de actori excelenţi, toate temele abordate de Gianina Cărbunariu se referă la evenimente reale. Punând accent exact pe lucrurile care ne dor, umorul său devastator ne aminteşte de propriile noastre contradicţii de europeni privilegiaţi“.

L' Humanité: „Cu mijloacele farsei şi ale grotescului, Gianina atacă dur şi ironic pentru a vorbi despre tragismul situaţiilor ce se înlănţuie pe parcursul diferitelor scene, într-o mizanscenă simplă însă teribil de eficace. [...] Teatrul său este ireverenţios. Atuul său este sensul umorului şi al derizoriului pe care ea îl distilează în fiecare replică. Râsul este încrâncenat şi ne vorbeşte despre o Românie care a trecut de la comunism la liberalismul banului.“ (Marie-José Sirach)

La Croix: „Scriitura este vie, tonul acerb şi umorul devastator.“ (Didier Méreuze)

Gianina CĂRBUNARIU la discuțiile cu publicul

RISER ENTIÈREMENT
LA CULTURE
SOLITARITATE
GIANINA CÂRBUNARIU

Publicul din Avignon așteptând să intre la spectacolul *Solitaritate*

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ

Béatrice PICON-VALLIN și Gianina CĂRBUNARIU la masa rotundă organizată de către ICR Paris

Contemporain.net: „Utilizând cu brio ironia şi caricatura, Gianina Cărbunariu răspunde proiectului „Villes en Scène/Cities on Stage“ cu un mare spectacol politic, o critică adusă atât propriei ţări, cât şi întregii Europe.“ (Renan Benyamina)

Rideau! (blogul de teatru al lui Jack Dion): „*Solitaritate* este un spectacol vitriolant care critică moravurile actuale într-o ţară ce a trecut de la stalinismul cel mai abject la capitalismul cel mai sălbatic. [...] Este un tip de teatru care are forţa unui pumn în faţă, acuzator, tulburător, în care nimic nu e interzis. [...] Spectacolul este una dintre surprizele plăcute ale acestei ediţii a Festivalului.“

Pe lângă spectacolele prezentate, în timpul Festivalului de la Avignon au loc numeroase evenimente conexe, întâlniri cu publicul, mese rotunde, dezbateri, lansări de carte, proiecţii de filme. Şi spectacolul *Solitaritate* a fost acompaniat de câteva evenimente menite să aducă un spor de vizibilitate participării româneşti.

Astfel, **Gianina Cărbunariu** şi trei dintre actorii Teatrului Naţional „Radu Stanca”“ din Sibiu: **Florin Coşulet**, **Cristina Ragos** şi **Ali Deac**, au fost invitaţi la o discuţie cu publicul organizată de Festival, întâlnire în cadrul căreia s-au pus întrebări legate de estetica spectacolului şi de temele abordate. La final, a avut loc o sesiune de autografe, având în vedere că două piese ale Gianinei Cărbunariu, *Solitaritate* şi *Tigrul sibian*, traduse de Mirella Patureau şi Alexandra Lazarescou, au fost publicate, în luna iunie, de Actes Sud-Papiers (*Solitarité,* suivi de *La Tigresse*).

Mai mult, pe 23 iulie, Institutul Cultural Român (ICR Paris) a organizat o masă rotundă despre teatrul românesc şi provocările realităţii, la care au participat Gianina Cărbunariu, Béatrice Picon-Vallin (director de cercetare CNRS), Iulia Popovici (critic şi curator artele spectacolului) şi Mirella Patureau (cercetător CNRS şi critic de teatru RFI). După discuţie, a avut loc lectura textului *Asparagus* de Gianina Cărbunariu, în traducerea Mirellei Patureau.

În aceeaşi zi a fost prezentat filmul documentar *Kapitalism, reţeta noastră secretă* de Alexandru Solomon. Proiecţia a fost urmată de un dialog cu spectatorii, moderat de Gianina Cărbunariu.

Nu în ultimul rând, spectacolul a fost însoţit la Avignon de expoziţia *Ziarul orizontal,* semnată de Dan Perjovschi, parte a proiectului „Moving Cities/Oraşe în mişcare“.

În urma succesului înregistrat la Avignon, *Solitaritate* va face obiectul unor turnee europene, cele mai apropiate: la Madrid (23–24 ianuarie 2015) şi Bruxelles (28–31 ianuarie 2015), Teatrul Naţional „Radu Stanca“ urmând să onoreze şi alte invitaţii, după cum a declarat directorul acestuia, Constantin Chiriac.

Solitaritate (text şi regie: Gianina Cărbunariu) este o coproducţie a Teatrului Naţional „Radu Stanca“ Sibiu şi Théâtre National de la Communauté Française de Belgique, în colaborare cu Odéon-Théâtre de l'Europe şi Le Festival d'Avignon 2014. O producţie originală pentru ORAŞE PE SCENĂ/CITIES ON STAGE, proiect finanţat cu sprijin din partea Comisiei Europene. Un spectacol finanţat cu sprijin din partea Ministerului Culturii din România. Turneul acestui spectacol este realizat, de asemenea, cu sprijin din partea Institutului Cultural Român.

În distribuţie: Marius Turdeanu, Ciprian Scurtea, Florin Coşuleţ, Diana Fufezan, Ofelia Popii, Mariana Mihu, Adrian Matioc, Cristina Ragos, Ali Deac. Decor, video şi light design: Andu Dumitrescu; Costume: Andrei Dinu; Muzica: Bogdan Burlăcianu; Coregrafia: Florin Fieroiu. (Andreea DUMITRU)

Raluca TULBURE

Jurnal de călătorie

Ce face artistul român în plină vară? În loc să se bucure de vacanţă, îşi ia bagajele la spinare şi pleacă prin lume, la vreun festival. Bine ar zice oricine: floare la ureche, să colinzi lumea! Da, dar niciodată nu iei în calcul tot ce se poate întâmpla la drum; şi ajungi la concluzia că nu ar avea totuşi farmec, dacă nu ar fi şi nişte beţe în roate, puse de unii şi de alţii...

În perioada 4–9 august, **Teatrul „Ţăndărică“** a fost prezent la cea de a IV-a ediţie a **Festivalului Internaţional pentru Teatrele de Copii „Bitolino“**, de la Bitola (Macedonia), cu spectacolul ***Paraşutiştii***. Şase oameni, un microbuz şi o remorcă cu decorul au pornit la drum – peste 800 de kilometri –, străbătând drumuri de munte, poticnindu-se în tot felul de gropi (mai ceva ca-n România!), oprind la tot pasul (pentru că nu există indicatoare care să te îndrume), „pe câmp alergând, pe toţi întrebând“ (nu am găsit un citat mai potrivit!!!) cum să ajungem în cutare sau cutare oraş. Şi, cum fiecare deplasare rămâne în memorie şi datorită micilor neajunsuri, nici de data asta nu am fost scutiţi. Am pierdut ore, pentru că unui vameş macedonean zelos i s-a părut că un paşaport nu era valabil: deşi data de valabilitate era clară, el a susţinut că şoferul nostru trebuia să aibă paşaport biometric. Degeaba i-am explicat că nu este obligatoriu! Se făcea că nu pricepe! Am cerut sprijinul Ambasadei României la Skopje, iar domnul ambasador Justin Focşa ne-a ajutat.

În prag de seară, am ajuns, în fine!, la Bitola. Un oraş cu străzi înguste, cu artere pietonale, dar cu oameni foarte săritori. Am cerut ajutorul unui domn, care a sunat pe cineva, şi in cinci minute am avut un ghid, care ne-a condus pe ocolite la pensiunea unde am fost cazaţi.

Publicul din Bitola în așteptarea spectacolului *Parașutiștii*

Bitola este o aşezare străveche, pe râul Dragor, înconjurată de munţi, la 14 kilometri de graniţa cu Grecia. Mare parte a populaţiei este de origine aromână. Consulul onorific al României, domnul Alexandru Mamakis (născut la Hunedoara), ne-a vorbit la o cafea despre dorinţa de a reînfiinţa acolo şcoala românească, şi ne-a arătat fosta clădire, acum aproape părăsită.

Bitola are unul dintre cele mai vechi şi mai cunoscute teatre din ţară. Festivalul „Bitolino", ce are ca deviză „Surâsul şi fericirea unui copil sunt mai presus de orice", are o echipă tânără şi foarte entuziastă, formată din Vasko Mavrovski şi Yulijana Mirchevska (director şi selecţioner), care au făcut tot ce au putut ca să ne simţim bine. La fel şi întreaga lor echipă.

Au fost invitate doar cinci trupe – din Serbia, România, Croaţia, Italia, Israel – şi s-a acordat un singur premiu, de către juriul condus de directorul Teatrului pentru copii din Kosovo, Valdet Rama.

Spectacolul ***Paraşutiştii***, conceput de regizorul croat Ivica Šimić, s-a jucat în sala „Nova Scena", la 8 seara, într-un spaţiu cu numai 50 de locuri. Publicul, curios, a depăşit capacitatea sălii, copiii stând şi pe jos, „invadând" spaţiul de joc. Fără cuvinte, bazat pe mişcare corporală şi elemente acrobatice, spectacolul este metaforic, o „lecţie de zbor" în care este nevoie de doi, pentru a te susţine, a te sprijini, a te ridica, atunci când cazi. Cei doi actori – Olga Bela şi Dan Codreanu –, precum şi colegul lor Alexandru Neculcea (care a „jucat" rolul de luminist şi sunetist), au avut emoţii mari (erau pentru prima dată în faţa unui juriu şi a unui public străin), însă, treptat le-au învins şi au reuşit să capteze atenţia celor mici şi celor mari, primind aplauze la scenă deschisă.

Am mai văzut şi spectacolul Teatrului „Key" din Tel Aviv, *Când totul era verde* – o pledoarie pentru ocrotirea naturii, pentru păstrarea ei. Interesant decorul, de mici dimensiuni şi realizat dintr-o mie de cărţi găsite pe străzile din Tel Aviv şi reciclate. Avi Zlicha şi Dikla Katz au emoţionat prin mânuire şi inventivitate.

Scenă din spectacolul *Monstrul cel amuzant*, după Asayk Fujita

Teatrul „Mala Scena" din Zagreb a prezentat spectacolul *Monstrul cel amuzant*, după povestea lui Asaya Fujita. Este vorba despre solidaritate, înţelegere, iubire de semeni, despre cum priveşte societatea persoanele cu handicap. Eroina principală, Yuki, este oarbă şi încearcă să treacă peste handicapul ei fără ură, cu înţelepciune, graţie, iubire. Povestea este un fel de *Frumoasa şi Bestia* în haine japoneze, unde monstrul se îndrăgosteşte de Yuki şi, pentru a-i câştiga iubirea, trebuie să se lupte cu teama şi prejudecăţile din societate. Pe lângă mesajul extrem de sensibil, ceea ce a impresionat la spectacolul croat – care a primit Marele Premiu – a fost comunicarea între public şi scenă, interdependenţa şi coeziunea perfectă dintre cei trei actori (Dajana Biondić, Petar Cvirn şi Ivan Vukelić) şi povestea din spatele poveştii: actriţa Dajana Biondić este oarbă de la 16 ani, dar nu a dat niciun moment senzaţia că nu vede. S-a descurcat perfect – matematic, aş zice – la fiecare pas sau mişcare. Este vorba de antrenament, de intuiţie, de voinţă. Un decor simplu (un copac care în loc de frunze are evantaie) şi o coregrafie bazată pe multe elemente acrobatice. O adevărată lecţie despre omenie, pe care cei mici trebuie s-o înveţe din fragedă pruncie.

Trupa italiană „Schendia", din Marcallo, a prezentat *Visele lui Elmer* de Giorgio Putzolo, în interpretarea Sarei Cicenia şi a lui Riccardo Colombini, adaptare liberă după *Elmer, elefantul colorat* al lui David McKee. Este vorba din nou despre natură şi protejarea ei, împotriva tendinţei oamenilor de a distruge ambientul. În Africa, elefanţii luptă din greu să-i oprească, iar Elmer vrea să rămână în savană unde s-a născut. El iubeşte culorile şi, jucându-se cu ele, precum copiii, transformă realitatea urâtă într-o aventură fantastică, plină de culori vesele. Pe un ecran uriaş, actorii se „joacă şi ei" cu vopsele, noroi, dar şi cu umbre. Un spectacol „murdar", dar plin de semnificaţii.

Concluzia care s-ar putea trage este aceea că trebuie să le oferim copiilor noştri o realitate necosmetizată, ascunsă în hainele clasice ale poveştilor cu zâne şi feţi-frumoşi, şi să-i facem părtaşi la problemele epocii în care trăiesc.

Scenă din spectacolul *Monstrul cel amuzant*, după Asayk Fujita

NE-AU VIZITAT

Mircea MORARIU

„Medeea” show

Cât de fragile sunt frontierele dintre tragedie, comedie şi parodie, şi cât de uşor pot fi ele transgresate, îndeosebi într-o societate dominată de pofta maladivă a exhibării în media, o dovedeşte spectacolul ***Medeea în media,*** adus la **Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu** de „Seongbukdong Beedolke“ din Coreea de Sud.

Povestea trădării lui Jason, a mamei izgonite cu copii cu tot şi devenită criminală, a fost, în vremea din urmă, destul de frecventată şi citită prin felurite grile ale contemporaneităţii, de către regizori de pe toate meridianele şi paralele Globului pământesc. Rescrierile sunt, însă, departe de a se fi epuizat – pare a ne spune regizorul coreean Hyuntak Kim –, una dintre posibilităţi fiind aceea de a trata totul ca pe un imens scandal mediatic, exploatat *à l'américaine.* Şi, desigur, transpus în matricea aferentă, cu intenţia vădită de a-i dovedi inconsistenţa, frivolitatea şi falsitatea. Respectiv, indiferenţa la uman. Cu conferinţe şi declaraţii de presă, cu jurnalişti ahtiaţi după senzaţional, ei înşişi provocatori, stimulatori şi manipulatori ai acestuia. Cu show-uri de televiziune şi aplaudaci plătiţi, astfel că felul de a se comporta al Medeei şi al lui Jason nu e deloc departe de acela al Oanei Zăvoranu şi al lui Pepe ori al Biancăi Drăguşanu şi al lui Victor Slav.

Aceasta e *varianta strong* şi *trendy*, ca să zic aşa, ea ocupând cea mai mare parte a celor aproximativ 70 de minute, cât durează spectacolul. Numai că *zappingul* cotidian

De ce mă întărâţi necontenit?
Do you insist on making a scene?

Foto: Mihaela Marin

mai pune la dispoziţie şi varianta „scoasă de la naftalină“, obligând la o deparazitare (de unde aducerea pe scenă a pompelor cu flit) a operei (ceva în genul *Madama Butterfly*). Tot la fel cum mai acelaşi *surfing* oferă posibilitatea rememorării *show*-ului în stil şaizecist european, de genul Olympia-Paris, a teatrului cu măşti, ca şi pe aceea a superproducţiei cinematografice nouăzeciste, în cheia *Misiunii imposibile*.

Câte ceva din toate aceste posibilităţi e convocat în montarea coreeană, într-un joc de-a televiziunea şi a numeroaselor ei oferte, făcut posibil de cel mai serios cu putinţă joc de-a teatrul şi de-a teatrul în teatru. Fireşte, în numele unui *cum vă place*, el însuşi supus parodiei inteligente, dominantă e lectura în stilul televiziunilor comerciale de ultimă oră şi al ştirilor lăbărţate de la ora cinci.

Opt actori, în majoritate tineri, schimbă la vedere costum după costum sau transformă printr-un accesoriu un costum într-altul, alegând dintr-o valiză deschisă elementul de recuzită necesar pentru a face cât mai savuroasă fiecare scenă în parte, riguros delimitată prin intrările şi ieşirile din „situaţie“. Vorbesc patetic (pateticul lor părându-ne încă şi mai vârtos, din pricina specificului unei limbi izolante, în care toate categoriile gramaticale se realizează prin intonaţie), dar iau în derâdere şi caricaturizează patetismul de paradă. Un patetism pe care îl joacă, îl dansează, se fac că îl cântă şi îl „desfac“ până la ultimele consecinţe. Se joacă, luându-şi însă joaca foarte în serios, se parodiază şi reinventează, realizându-şi nedezminţit scopul. Acela al dezvăluirii neîncrâncenate, hazoase, a felului în care media de azi, tot mai murdar ideologizată, dărâmă indecent zidul dintre realitate şi ficţiune, supradilatând totul, în numele sacrosanctelor concepte de *rating* şi *share*, care, până la urmă, înseamnă acelaşi lucru: bani.

Grupul Teatral „Seongbukdong Beeodoolke“ din Coreea de Sud – Medeea în media. **Regia: Hyutank Kim. Cu: Miok Kim, Minyoup Kim, Jinsung Lee, Mih Yun Choi, Keeyong Hong, Sol Heo, Hyunjin Shin, Jina Kim. Data reprezentaţiei: 14 iunie 2014.**

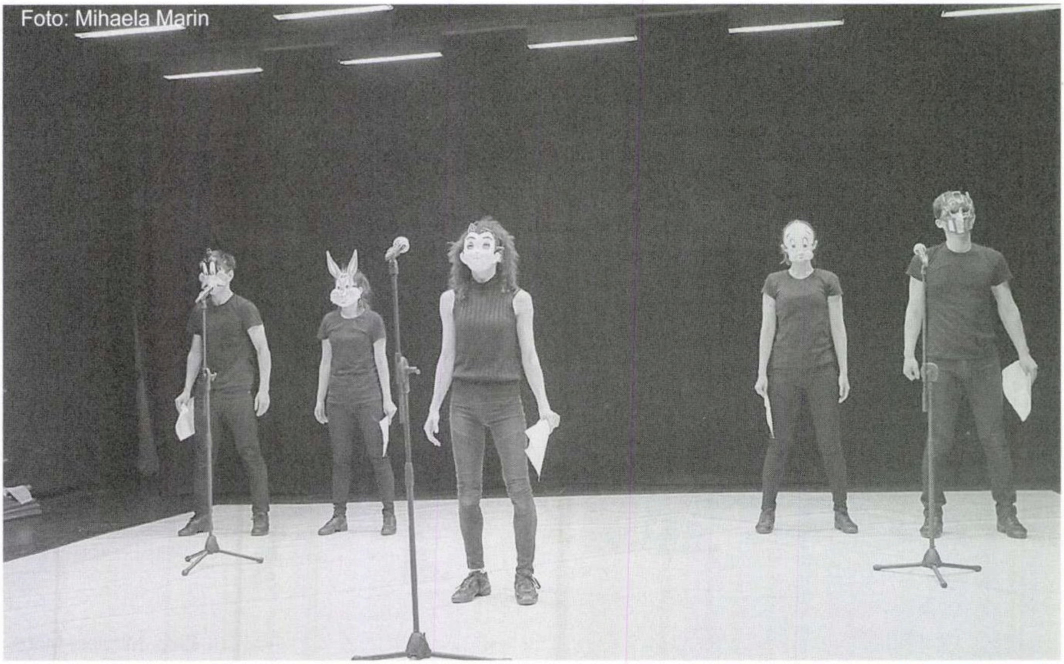


Foto: Mihaela Marin

DIN LUME

Aura CUMITA

„Don Juan” la Opera Comică din Berlin

Ultima premieră, sub conducerea lui Vladimir Malakhov, la Baletul de Stat din Berlin, este *Don Juan*, în scenariul şi coregrafia milanezului Giorgio Madia. Cu această creaţie, Giorgio Media este prezent pentru a treia oară la Baletul de Stat din Berlin. Pe lângă interpretări din repertoriul de balet clasic, precum *Spărgătorul de nuci, Lacul Lebedelor, Romeo şi Julieta* sau *Coppélia*, Madia a creat şi dansuri bazate pe concepţii proprii, cum ar fi: *Nudo, Chopin Imaginaire* sau *La Dolce Vita* a lui Nino Rota, cu o adaptare a motivelor din filmul lui Fellini.

Giorgio Madia concepe mitul lui Don Juan bazându-se pe mai multe librete, iar rezultatul este un teatru baroc în format modern, dar şi un balet în acelaşi timp. Baletul se bazează pe muzica lui Christoph Willibald Gluck (1714–1787) şi reuşeşte să îmbine, în multe scene, pantomima cu dansul. Madia pune accentul pe două figuri: diavolul şi servitorul lui Don Juan, Zanni.

Don Juan este seducător, sigur pe sine şi infatuat. Pentru a evidenţia aceste trăsături, dansatorul Leonard Jakovina păşeşte ţanţoş pe scenă. El se exprimă folosind pantomima, lucru pe care publicul l-a sancţionat. Şi Michael Banzhaf, care interpretează rolul diavolului, se mişcă fudul şi arogant, iar aroganţa acestuia pare ameninţătoare, întunecată, serioasă. Însă, starul acestui balet, care a atras şi entuziasmul publicului, este servitorul lui Don Juan, *Zanni.* Vladisalv Marinov face din acest personaj figura centrală a baletului. Cu un vocabular extrem de variat, este singurul personaj care se mişcă cu adevărat liber, pentru că, deşi servitor, el este

Foto: Yan Revazov

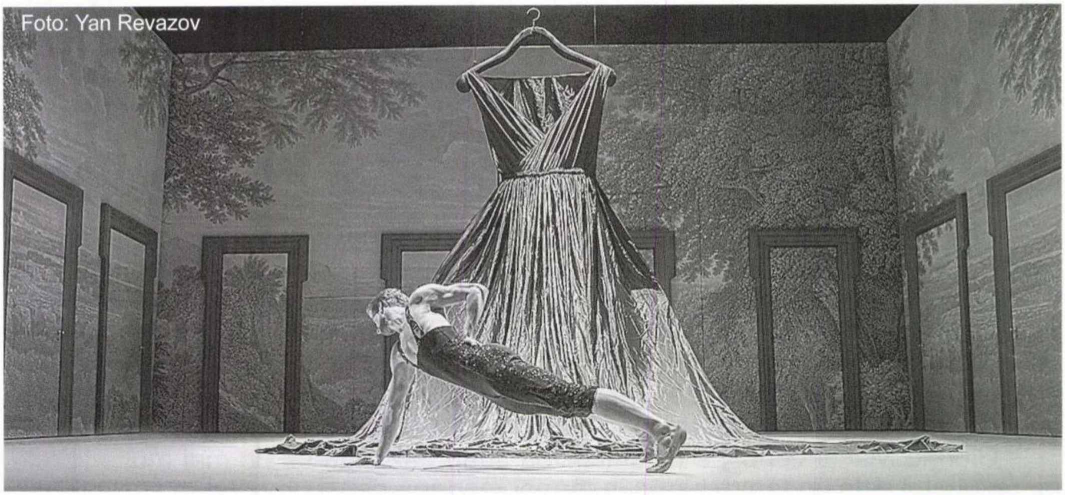


Foto: Yan Revazov

liber de orice obligaţie socială. Astfel, cele mai bune momente de dans sunt acele „Pas de deux" ale lui Don Juan şi Zanni.

Baletul începe cu apariţiile diavolului, care este însoţit de către virtuoza solistă la vioară Lidia Baich. Deşi anunţat ca „partea întunecată a lui Don Juan", diavolul reprezintă o figură mult mai complexă. Prin revenirile repetate pe scenă, acestuia i se adaugă şi rolul de comentator. Mai mult decât atât şi, într-un fel, chiar paradoxal, el va deveni vocea unei instanţe morale. Don Juan nu va fi pedepsit de Dumnezeu, ci de diavol. Crucea cu care diavolul apare pe scenă indică prezenţa unui Dumnezeu creştin. Dar diavolul va întoarce crucea cu capul în jos. Coregraful va apela la simbolistica creştină pentru a contracara figura puternică a diavolului. Astfel, Donna Isabella se va retrage într-o mănăstire, după ce tatăl îi moare, într-un duel cu Don Juan.

Un element extrem de puternic, în construcţia spectacolului, îl constituie decorul creat de Cordelia Matthes şi costumele create de Bruno Schwengl. Acestea utilizează cu precădere două culori: astfel, cremul sau culoarea corpului uman, în care apar mai ales oamenii din popor (corpul de balet) şi Zanni, contrastează cu implacabilele costume negre, în care evoluează Don Juan, diavolul, dar şi femeile, după ce vor fi fost părăsite de Don Juan. Costumele oamenilor din popor fac trimiteri ironice la adresa lui Don Juan: pe partea din spate sunt ataşate măşti, iar în partea din faţă sunt prinse mici penisuri din plastic, de culoare roz.

Donna Anna pare a se afla cel mai aproape de Zanni, ca personaj. Ea se va lăsa contaminată de bucuria şi plăcerea de viaţă şi de iubire a lui Don Juan. Ea este singura care îşi va păstra costumul colorat, în vreme ce celelalte femei vor ieşi întunecate din întâlnirea cu Don Juan. Conform regizorului Giorgio Madia, semnificaţia simbolică a costumelor va culmina cu o imagine care va caracteriza şi mai puternic poftele ce-l stăpânesc pe Don Juan: vedem protagonistul târându-se singur în faţa unei imense rochii argintii, agăţate de un umeraş; Don Juan râvneşte rochia dar nu găseşte nimic în goliciunea ei. Ceea ce a pierdut prin stilul său de viaţă este Femeia. Când diavolul dă naştere în dureri unei lumi întregi a subpământenilor, Don Juan nu-şi va găsi locul nici chiar printre aceştia, cu toate că are multe în comun cu ei. Pedeapsa lui este o alta: imaginea cu care se încheie spectacolul ni-l prezintă în faţa unei oglinzi, cu spatele la public, privindu-se pe sine şi, în acelaşi timp, privind spectatorii. Publicul este cel care, în ultimă instanţă, va trebui să-l judece pe Don Juan...

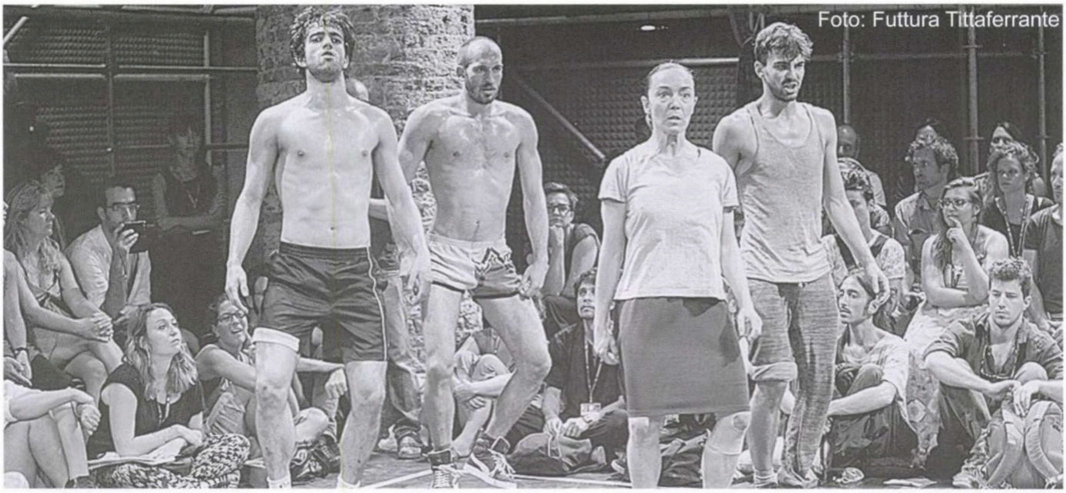


Foto: Futtura Tittaferrante

Irina WOLF

Teatru la Bienala de Arhitectură de la Veneția

„Imaginaţi-vă că un tsunami şterge o întreagă civilizaţie de pe faţa pământului, că reconstruim demnitatea umană din moloz. Închipuiţi-vă că «sângele», lipsit de regulile sociale, restituie treptat, dincolo de instinctualitatea barbară, animalică, chiar acel sentiment primordial de etică pe care l-am uitat.“[1] Lipsa unui sistem de valori morale, regăsirea demnităţii, recrearea unei noi ordini statale, diferită de cea anterioară – sunt câteva dintre ideile ce stau la baza noului spectacol al lui *„ricci/forte* performing arts ensemble“. Intitulat ***Darling (Ipoteze cu privire la „Orestia“)***, acesta urmează să aibă premiera absolută în data de 9 octombrie, la Teatrul „Eliseo“ din Roma, în cadrul Festivalului „Romaeuropa“.

„Darling este un cuvânt folosit cu prea mare uşurinţă în zilele noastre, un cuvânt devenit banal în relaţia dintre două persoane“ – spune regizorul Stefano Ricci despre originea titlului. Factorul declanşator al acestuia se regăseşte în *Orestia* lui Eschil, în povestea întoarcerii lui Agamemnon din războiul troian, a uciderii sale de către Clitemnestra, a vendetei fiului, Oreste, care-şi omoară mama şi-l ucide şi pe amantul ei, Egist, precum şi a persecuţiei Furiilor împotriva matricidului. Pentru ricci/forte, aceste răzbunări sângeroase constituie o rampă de lansare a unei analize ce vizează realitatea contemporană.

Spectacolul a luat naştere în cadrul mai multor rezidenţe de lucru: la Udine („CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia“ fiind unul dintre coproducătorii şi susţinătorii fideli ai celor doi artişti italieni) şi în cadrul Bienalei „College Teatro“ din Veneţia. I-am întâlnit pe *ricci/forte* în oraşul italian din lagună, într-una dintre sălile Corderiei (o clădire a fostului sediu al industriei navale veneţiene). Edificiul construit în 1303 oferă, cu o structură pe trei culoare, o lungime de

---

[1] Extras din textul de prezentare al spectacolului *Darling (Ipoteze cu privire la Orestia)*; autori: **ricci/forte.**

Foto: Futtura Tittaferrante

316 metri şi o suprafaţă de peste 6000 de metri pătraţi, locul ideal pentru expoziţii. Sub titlul „Monditalia“, clădirea găzduieşte în acest an 41 de proiecte despre Italia, ţara-gazdă a Bienalei Internaţionale de Arhitectură. Tot aici, în acest „spaţiu de cercetare, inovaţie şi poveşti“, au loc şi Bienalele de Teatru, Muzică, Dans şi Cinema.

Repetiţiile la *Darling* s-au desfăşurat în interiorul unui cub cu pereţi negri, opaci, care acoperă suprafaţa întreagă a unei săli. În timp ce pregătea „personajele-surpriză“ ale spectacolului, Gianni Forte mi-a povestit detaliile montării: „Pentru prima dată, vom folosi un decor. Este vorba de un container de 1200 kg, în care păstrăm «simboluri umane şi divine» şi care va exploda. Recipientul se descompune, lăsând în urmă numai un schelet. Tot în premieră vom recurge şi la costume. Astfel, singura actriţă, Anna Gualdo, va purta o rochie din secolul al XVIII-lea, în contrapunct cu costumele de business ale celorlalţi trei actori. Dorim să scoatem în evidenţă regulile stricte de conduită ale societăţii.“ Din păcate, nu mi-a fost dat să văd containerul, care rămăsese la Udine, deoarece manevrarea sa în interiorul cubului ar fi fost imposibilă. De asemenea, fiind vorba de repetiţii aflate încă în faza incipientă, nici costumele nu au fost folosite în timpul scurt pe care l-am petrecut la Veneţia.

În Compania fondată de Gianni Forte şi Stefano Ricci, actorii participă continuu la procesul de creaţie. Ei sunt cei care inventează un limbaj ce nu se sfieşte să „treacă“ de la teatru la reality-show, de la performance la canţonetă. În timp ce mi se divulgă din ce în ce mai multe detalii, pe fundalul unor sunete de păsări, patru „sinistraţi“ acoperiţi numai de pături, supravieţuitori ai cataclismului, se deplasează aparent fără noimă, căutându-şi parcă locul şi rostul în noua lume ce se va naşte. Într-o ultimă secvenţă a spectacolului, tot ei vor fi „inginerii“ care proiectează un oraş nou, „ideal“, vorbind de-a valma, în toate limbile posibile.

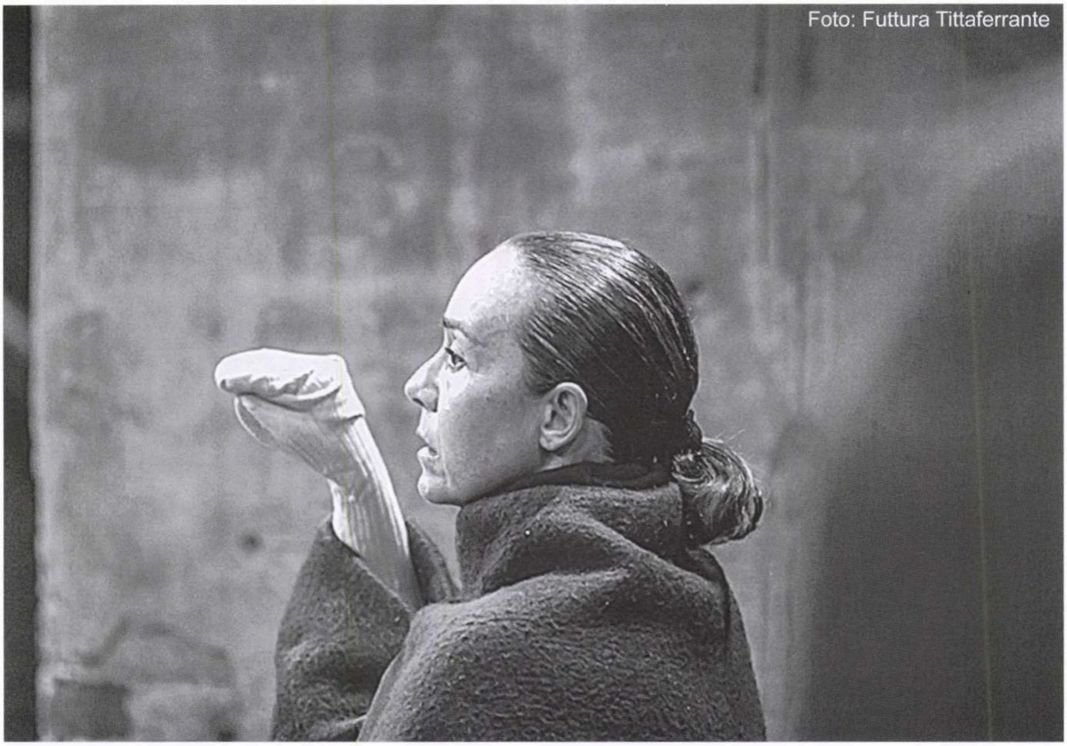
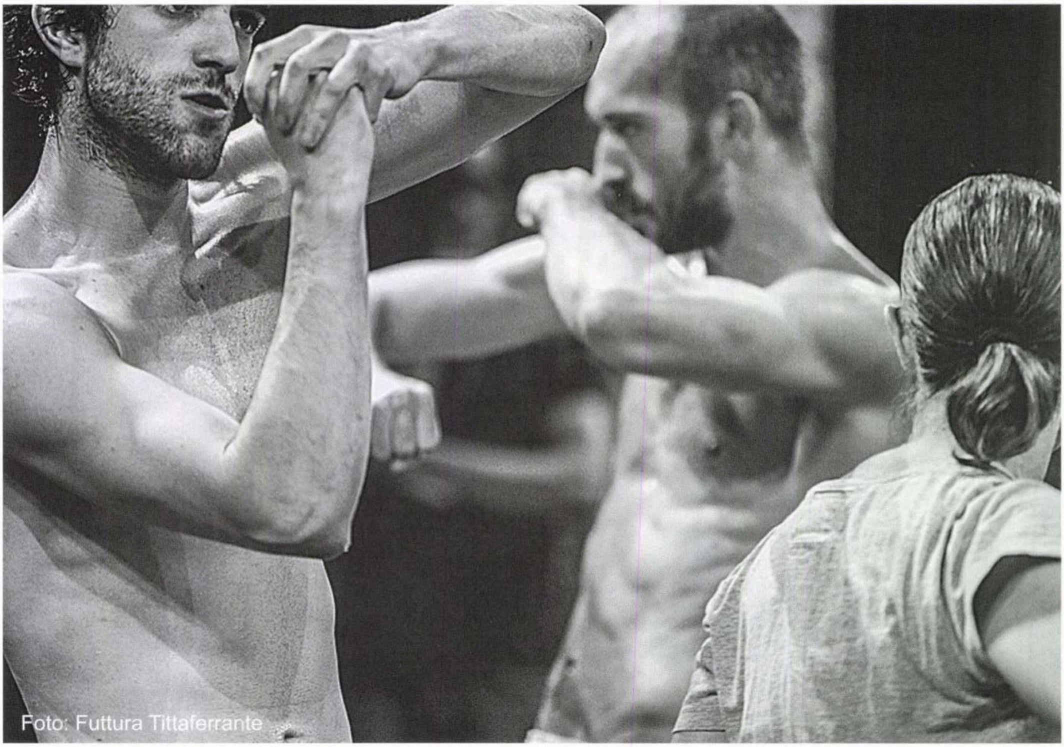


Foto: Futtura Tittaferrante

Între cei patru performeri care vor susţine spectacolul îi recunosc imediat pe Giuseppe Sartori şi Anna Gualdo, veteranii echipei, care lucrează încă de la începuturi, din 2006, cu *ricci/forte*. Lor li se alătură Piersten Leirom, actorul francez în vârstă de numai 26 de ani, care colaborează pentru a doua oară cu artiştii italieni. Gabriel Da Costa, în schimb, un talentat actor belgian de origine portugheză, este „stagiarul echipei", după cum îl numeşte chiar Gianni Forte.

Nu este pentru prima dată când cei doi fondatori îşi asociază un colectiv internaţional. Prin lucrările lor de puternic impact vizual, care se apropie de teatrul cruzimii, cei de la *ricci/forte* vorbesc mereu despre timpul contemporan. Acest demers insolit nu ar fi posibil fără contribuţia substanţială a „noului prototip de actor", a artistului „total", căruia i se cere să ştie să danseze, să cânte, să vorbească mai multe limbi străine, să-şi conceapă singur textul, să fie capabil să susţină un monolog, dar şi să lucreze în echipă, să fie în stare să-l asculte pe celălalt, să fie dispus să încerce noi metode, să-şi pună la încercare limitele fizice, iar în special să fie gata să aducă în fiecare proiect un enorm bagaj personal, intim.

Cu toate că sunt obişnuită cu reprezentaţiile purtând „marca *ricci/forte*", m-a frapat încă de la început condiţia fizică impecabilă a performerilor. Corpurile masculine, cu busturile goale, musculoase, ce par a fi sculptate, sunt tensionate la maximum şi se mişcă cu o precizie matematică, fie individual, fie în grup. „Războinicii" îşi fac intrarea pe fundalul unui marş funebru de fanfară, executând diferite mişcări de luptă. Un strigăt puternic schimbă complet registrul, cei patru actori efectuând, sub privirea atentă a coregrafului Marco Angelilli, un dans pe melodia disco din *Saturday Night Fever*.



„Vom repeta acum scena în care Oreste o omoară pe Clitemnestra“ – se aud apoi indicaţiile regizorale. Este momentul în care îşi fac apariţia „personajele-surpriză“. Cunoscuţi pentru strădaniile lor de a reînvia imaginaţia, *ricci/forte* au ales să reprezinte răzbunările sângeroase ca pe un... joc cu păpuşi. L-am admirat pe Gianni Forte – adept al întoarcerii la vremea copilăriei –, cu câtă migală şi răbdare cosea pe un ciorap „ochii“ Clitemnestrei, folosind... două capace de la sticle de plastic. Odată ce operaţia este terminată, au fost adăugate „baticul“ (o batistă) şi „cerceii“ (doi nasturi). Noul „personaj“ intră imediat în repetiţii: trei dintre actori se aşază pe podea, pentru a privi cum cel de-al patrulea manevrează păpuşile, în spatele unui paravan (în spectacol, va fi una dintre rămăşiţele containerului). Încă sub impresia acestui joc fascinant, aflu cu surprindere că şi conceperea textului le-a revenit tot actorilor! Sunt savuroase, în această cheie naivă, scena dialogului între *Electra* şi *Oreste* (prezentat de Piersten Leirom în franceză) şi cea a uciderii Clitemnestrei de către fiul ei (mânuitorul şi povestitorul fiind, în acest caz, Gabriel Da Costa).

De altfel, elementul cel mai des întrebuinţat în timpul repetiţiilor pare să fie... ciorapul pe mână, ca-n teatrul de păpuşi. Animat, el devine „sufletul-pereche“, singurul căruia supravieţuitorii dezastrului i se pot adresa după catastrofă. „Este unica modalitate de a-şi regăsi lumea interioară şi siguranţa de sine“ – îmi explică Stefano Ricci. „Nu mai există niciun un loc sigur, niciun Stat capabil să protejeze simţul dreptăţii. Totul este dezmembrat, pierdut, distrus de valurile indiferenţei. Speranţele par imposibile, morala este falsă şi – paradox extrem – există o necesitate acută de etică, aceea despre care vorbea Hannah Arendt. Familia, acest nucleu al societăţii, atât de important pentru personajele lui Eschil, devine un

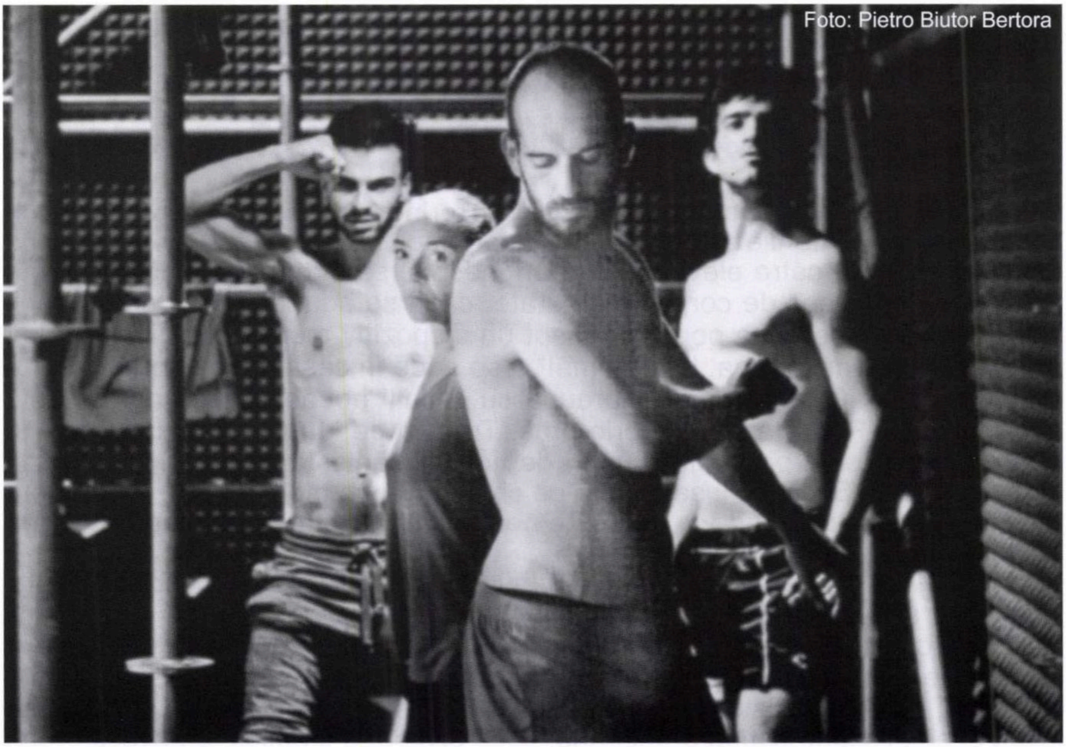


Foto: Pietro Biutor Bertora

recipient de urgenţă după dezastru. Astfel, sub dărâmături, omul poate regăsi urmele unei fibre autentice."

Scena recâştigării demnităţii „printre dărâmături", plasată – în stil tipic ricci-fortian – imediat după jocul amuzant cu păpuşi, are un efect bulversant asupra privitorilor. Dacă în prima zi de repetiţii mi-a lăsat impresia unui moment prea trenant, în final l-am trăit cu ochii în lacrimi. Chemaţi să caute, în propria biografie, patru situaţii în urma cărora şi-au făcut mustrări de conştiinţă (două mai grave şi două mai puţin serioase), actorii şi-au îndeplinit sarcina admirabil. Îmbrăcaţi în salopete şi purtând câte o mască de protecţie respiratorie, performerii îşi caută „sentimentul de vinovăţie" printr-un moloz imaginar. Îngenuncheaţi sau în picioare, îşi dau masca jos şi numesc, pe rând, persoanele cărora le-au greşit. La auzul vinii asociate unui nume, prenume şi grad de rudenie, în sală se lasă o tăcere mormântală. Confesiunea aceasta atât de intimă, „despuierea" sufletească totală are un impact puternic asupra celor prezenţi. Sinceritatea dezarmantă a artiştilor provoacă în fiecare spectator o confruntare a propriilor sentimente de vinovăţie. Momentul dobândeşte atât de multă forţă, încât însuşi regizorul nu îşi poate stăpâni lacrimile.

Oare din aceasta izvorăşte „magia" montărilor duo-ului italian? „Nu aş şti să definesc metoda noastră. Ea se bazează pe ascultarea celuilalt. Lansăm traiectorii, care nu sfârşesc întotdeauna bine. Călătoria este fundamentală pentru creaţia noastră. Este un traseu, în care toţi avem încredere unul în celălalt. Încercăm să parcurgem împreună un drum. În prima zi nu există un text scris, nu există nimic: doar încrederea" – pare să-mi confirme Stefano Ricci opinia.

Irina WOLF

O vitrină de noutăţi teatrale contemporane

Odată cu venirea vacanţei de vară, la Torino s-a instalat şi vremea caniculară, aşa că fântânile arteziene din piaţa principală – Piazza Castello – sunt luate cu asalt de către elevi. Se tot hârjonesc şi se stropesc, până când hainele ude li se lipesc de corp. Pe înserate, când se adună pâlcuri de oameni, mă alătur şi eu celor ce poartă la piept un dispozitiv mobil de radio-recepţie. „Aceasta este vocea mea. Urmaţi-mă!“ – se aude în căşti, încă înainte ca protagonista să-şi facă apariţia. Împreună cu ceilalţi nouăsprezece participanţi, o însoţesc pe Roberta Bosetti prin oraş. Trecem pe lângă mesenii aşezaţi în faţa restaurantelor, pe lângă grupuri de tineri gălăgioşi sau pe lângă perechi de îndrăgostiţi. Surpriza li se citeşte pe chipuri. La un moment dat, pătrundem într-o clădire. Locuinţa de la etaj este nemobilată. Protagonista tace şi stinge lumina. Apoi îşi continuă povestea.

The Walk se numeşte *performance*-ul original al duo-ului Cuocolo/Bosetti. Cunoscuţi şi sub numele de „IRAA Theatre of Melbourne“, Renato Cuocolo şi Roberta Bosetti sunt renumiţi pentru producţiile lor de sufragerie, care au loc fie în locuinţa de pe continentul australian, fie în cea situată la numai 85 de km depărtare de Torino, la Vercelli. Este pentru prima dată când spectacolul lor, deopotrivă captivant şi emoţionant, coboară în stradă. „A te plimba, a-ţi aminti, a povesti“ – trei verbe pentru a evoca trăiri şi dorinţe neîndeplinite. O poveste inspirată dintr-un fapt real: cea a dispariţiei unui prieten drag.

Un striptease al sufletului

The Walk este numai unul dintre cele 28 de spectacole ieşite din comun, programate anul acesta în **„Festivàl delle Colline Torinesi“**. Desfăşurat în perioada 1–22 iunie 2014, evenimentul a prezentat „o vitrină de noutăţi teatrale semnate de protagonişti ai scenei contemporane italiene şi internaţionale“. În program s-au regăsit, printre alţii, nume binecunoscute publicului torinez, precum Teatro delle Albe, Fanny & Alexander, Motus, *ricci/forte*, Societas Raffaello Sanzio. Cu toate că nu a fost încadrat într-o secţiune aparte, pentru prima dată Festivalul a prezentat un focus Latella/Dante/Calamaro. „Este începutul unui parcurs destinat recunoaşterii marilor creatori ai scenei italiene contemporane, fie ei autori, actori sau regizori. Cu toţii reprezintă excelenţa teatrală italiană în mediul internaţional“ – se spune în pliantul informativ oferit de Teatro Stabile di Torino, instituţie care colaborează de mai mulţi ani cu Festivalul.

N-am reuşit să ajung la deschidere, astfel că am pierdut spectacolul lui Antonio Latella, *Sincer, nu-mi pasă* (*Francamente me ne infischio: Twins, Atlanta, Black, Match e Tara*), un maraton de cinci ore inspirat din romanul *Pe aripile vântului*. Am avut, în schimb, bucuria să vizionez spectacolele semnate de Emma Dante, ***Operetta Burlesca***, şi Lucia Calamaro, *Originea Lumii. Un portret al unui interior*.

În noua producţie a Companiei sale Sud Costa Occidentale – cu care a participat anul acesta şi la Festivalul de la Avignon –, Emma Dante tratează o temă legată de discriminarea socială. Este istoria lui Pietro, angajatul unei benzinării dintr-un oraş de provincie meridional, care seară de seară se închide în camera

Foto: Andreea Maccia

Scenă din *The Walk*

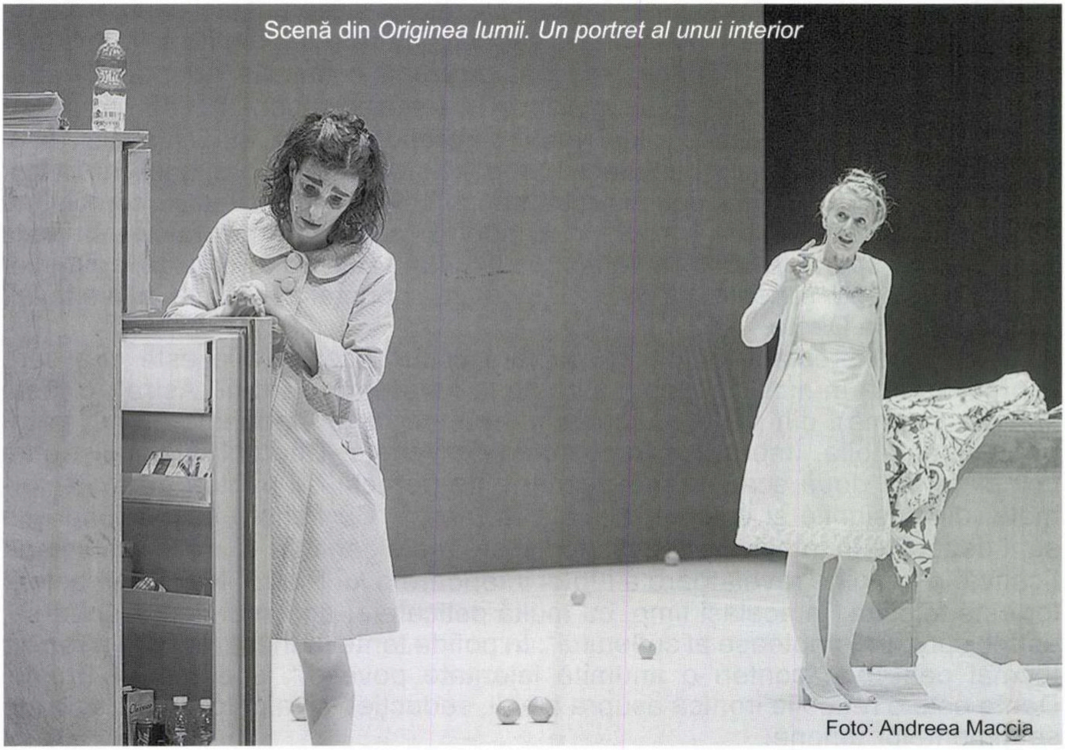
sa şi dansează, travestindu-se în femeie. Dezastrul începe atunci când protagonistul îşi întâlneşte marea iubire, într-o sâmbătă, într-un bar din Napoli. Sub presiunea convenţiilor sociale, începe să aibă probleme cu familia. Adeptă a „teatrului fizic", Emma Dante creează un spectacol cu tentă de cabaret (tot ea semnează decorul şi costumele). Dacă textul vorbit cu preponderenţă în dialect sicilian şi napoletan rămâne în mare parte incomprehensibil chiar şi pentru publicul italian, artista de origine siciliană reuşeşte să transmită mesajul povestirii combinând expresivitatea dinamică a corpurilor cu subtile metafore regizorale. „Am scris acest text cu speranţa că Italia va ajunge din urmă Europa în privinţa legăturilor homosexuale, dar şi pentru că detest suprimarea dorinţei adevărate, a talentului" – spune Emma Dante.

Pe lângă prestaţia actoricească fără cusur, scenografia este cea care impresionează în mod deosebit. Încă de la intrarea în Teatrul „Astra" (o fostă sală de cinema), din plafonul scenei atârnă, ca nişte marionete inerte, patru păpuşi gonflabile, îmbrăcate în costume de varieté. Decorul minimalist este completat de două scaune şi o puzderie de perechi de pantofi de toate formele, dimensiunile şi culorile, aliniate la rampă. Cu fiecare scenă, păpuşile sunt dezgolite în totalitate, dezvăluind şi organele genitale. O metaforă semnificativă, o imagine revelatoare a luptei interioare a lui Pietro. Nuditatea actorilor este folosită, în acelaşi timp, cu multă delicateţe, accentul deplasându-se, astfel, spre un „striptease al sufletului". În pofida tentei burleşti, la care a recurs tocmai pentru a „conferi o anumită lejeritate poveştii", spectacolul Emmei Dante este o reflecţie ironică asupra iubirii, seducţiei, a valorilor universale ale sentimentelor umane.

Un limbaj învăluitor al singurătăţii

Prezentat într-o manieră complet diferită, spectacolul Luciei Calamaro (semnatară şi a regiei) frapează dintru început prin ritmul alert al limbajului. Scrisă în cadrul proiectului european „Fabulamundi", piesa ***Originea lumii. Un portret al unui interior*** (***L'Origine del Mondo. Ritrato di un Interno***) propune o analiză a crizei existenţiale a femeii contemporane, văzută prin ochii a trei generaţii. Relaţia dificilă mamă–fiică este evocată într-o suită de dialoguri citite într-o cheie comico-dramatică. Deseori, pentru a putea depăşi barierele de comunicare, cele două recurg la „conversaţii" cu aparatele electrocasnice. Frigiderul, maşina de spălat rufe sau chiuveta devin ele însele „personaje". Nici apariţia bunicii nu contribuie considerabil la îmbunătăţirea situaţiei. Dimpotrivă, povara singurătăţii devine tot mai evidentă. Într-atât, încât mama caută ajutorul unei psihanaliste; însă – culmea culmilor! – tocmai în cabinetul acesteia comunicarea se dovedeşte imposibilă. Dialogurile iniţiale se transformă în monologuri.

Limbajul Luciei Calamaro, deopotrivă comic şi filosofic, pe alocuri cu tentă absurdă, este învăluitor. Titlurile celor trei acte (în versiunea iniţială erau patru, însă, datorită lungimii excesive, s-a renunţat la un episod) sugerează umorul inteligent al autoarei: *Duminică melancolică în faţa frigiderului, Anumite duminici în pijama, Tăcerea analistului*. Experienţele proprii se îmbină cu cele fictive, după cum a dezvăluit chiar Lucia Calamaro, în cadrul discuţiei cu publicul, ce a urmat spectacolului. Regia mizează pe jocul actriţelor în stare să suplinească lipsa decorului. Hala mare a Fonderiei Limone (o fostă turnătorie din Moncalieri, transformată în sală de spectacol) conferă montării mai multă greutate. Vidul spaţiului de joc rezonează perfect cu goliciunea sufletească a personajelor. „Portretul interiorului" este impecabil creionat de cele trei interprete, care sunt, timp de aproape patru ore, necontenit pe scenă:



Scenă din *Originea lumii. Un portret al unui interior*

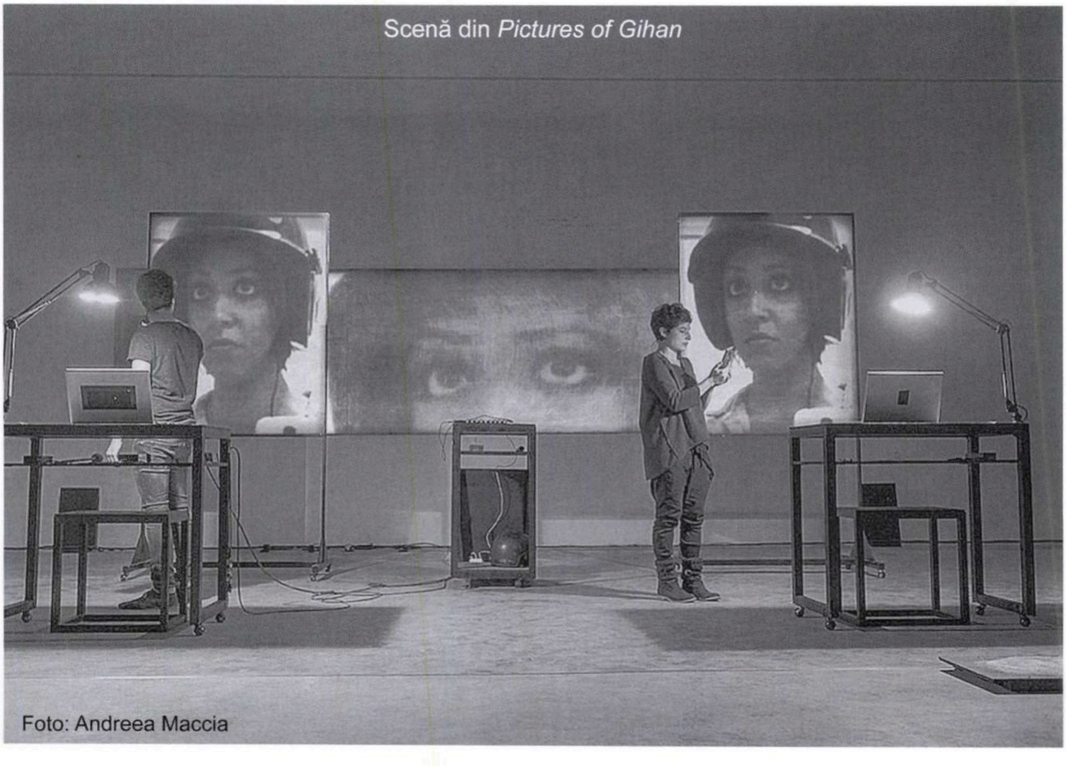
Foto: Andreea Maccia

Daniela Piperno, Federica Santoro (în rol dublu – al fiicei şi al psihanalistei) şi sublima Daria Deflorian (în rolul mamei). Trei episoade de viaţă, pline de durere şi ironie.

Pe undele internetului, spre continentul african

Rămas fidel tematicii sale generale, după cum reiese din subtitlul „Torino Creazione Contemporanea", Festivalul s-a dedicat de-a lungul anilor diferitelor faţete ale crizei economice globale, abordând teme de stringentă actualitate, precum emigraţia, privarea de libertate, discriminarea socială, rasismul. Ediţia din acest an – a XIX-a – s-a desfăşurat sub motto-ul „Vieţile tuturor" („Le vite di tutti"). „Nu o nostalgie neorealistă ne-a inspirat să alegem această temă" - spune Sergio Ariotti, directorul artistic al Festivalului –, ea derivă din „simpla întâlnire a unor spectacole şi a identităţilor pe care le au personajele lor".

Invitaţi să mediteze asupra impactului pe care politica mondială îl are asupra societăţii italiene, mai mulţi artişti şi-au îndreptat atenţia către continentul african. Este şi cazul Companiei „Muta Imago". Performance-ul lor, intitulat ***Pictures of Gihan***, invită spectatorii să retrăiască un eveniment istoric prin cuvintele unei tinere *blogger*, prin propria imaginaţie şi prin... *tweet*-uri. „Am încercat să povestim revoluţia egipteană din 2011 folosindu-ne în exclusivitate de internet, de *urmele* lăsate în reţelele sociale de Gihan, o jurnalistă în vârstă de 25 de ani" – spun Riccardo Fazi şi Claudia Sorace. Cunoscut sub numele de „Muta Imago", duo-ul artistic ce activează între Roma şi Bruxelles se ocupă, încă de la înfiinţarea sa, în 2004, de analiza raportului dintre spaţiul scenic şi realitate. Prin montările lor ingenioase, regizoarea Claudia Sorace şi Renato Fazi, deopotrivă autor şi sound designer, au reuşit să impulsioneze semnificativ teatrul vizual al scenei italiene.



Scenă din *Pictures of Gihan*

Foto: Andreea Maccia

Microfoane, notebooks, telefoane mobile, mese, lămpi pentru citit. Sunt câteva dintre obiectele folosite în călătoria celor doi spre celălalt continent. Acestora li se adaugă o scândură de lemn, pe care Sorace, purtând o cască militară pe cap, „mărşăluieşte“ la propriu. Sunetele bocancilor „soldaţilor lui Mubarak“ provoacă fiori în rândul spectatorilor. Proiecţii video sugestive, completate de un joc adecvat de lumini şi umbre, readuc la viaţă în mod autentic evenimentele petrecute în Piaţa Tahrir. În timp ce Sorace simulează în faţa unei table şcolare mişcări de înot, Fazi desenează cu creta, pe o altă tablă, traiectorii eliptice din sistemul solar. Călătoria peste Marea Mediterană pare extrem de veridică. Şi totuşi, încercările necontenite de dialogare cu Gihan rămân fără rezultat, jurnalista nefăcându-şi apariţia de-a lungul întregului spectacol. De altfel, întâlnirea nu a avut loc nici în realitate. În schimb, sala din subsolul Fundaţiei „Merz“ (organizaţie fondată în 2005 şi situată în fosta centrală termică a Uzinei de automobile *Lancia*) a oferit cadrul ideal pentru a pune în valoare experimentul reuşit al lui „Muta Imago“.

Componentă internaţională cu prezenţă românească

Pe lângă astfel de locaţii neconvenţionale (la care s-au mai adăugat o biserică şi sala de sport a unei şcoli), au fost folosite totuşi şi spaţii „clasice“, şi anume Teatrul „Gobetti“ şi Teatrul „Carignano“. Maratonul teatral programat la „Gobetti“, de-a lungul a trei seri consecutive, a suscitat numeroase discuţii pe marginea temei alese. Este vorba de proiectul lui Massimo Sgorbani intitulat *Îndrăgostite de frică* (*Innamorate dello spavento*), un studiu dedicat unora dintre figurile feminine legate de numele lui Adolf Hitler: câinele Biondi, Eva Braun şi Magda Goebbels. Prin trimiteri la romanul *Pe aripile vântului* în partea a doua a trilogiei (*Eva*) şi prin plasarea dialogurilor dintre Magda Goebbels şi Hitler în lumea basmelor şi a figurilor de

Scenă din *Operetta Burlesca*

Foto: Andreea Maccia

desene animate, Sgorbani creează o imagine destul de umană a liderului nazist. A fost, de fapt, ceea ce i s-a reproşat autorului. Rămâne în memoria spectatorilor prestaţia remarcabilă a protagonistei, Federica Fracassi, care, după ce şi-a fracturat un picior în timpul spectacolului *Biondi*, din prima seară, a reuşit, în pofida ghipsului, să susţină într-un mod admirabil întregul maraton.

Şi în acest an, Festivalul a continuat extinderea componentei internaţionale. După prima prezenţă românească consemnată în 2013, cu *Jocuri în curtea din spate*, a fost rândul lui Gabriel Pintilei, cu ***Elevator***. Gazdele au organizat un spectacol-lectură, în montarea directorului artistic Ariotti, realizat în colaborare cu Scuola Holden – Storytelling & Performing Arts. Din păcate, am ajuns la Torino după ce spectacolul avusese loc, însă la timp pentru a mai sta de vorba cu Gabriel Pintilei, care ţinuse şi un workshop. Studenţii-participanţi, cu vârste cuprinse între 18 şi 20 de ani, au avut prilejul să lucreze, timp de două zile, în trei etape, cu artistul român, făcând exerciţii de mişcare, de improvizaţie şi de vorbire. Un schimb de experienţă benefic pentru ambele părţi. Din cadrul proiectului european „Fabulamundi", au mai fost invitaţi – pe lângă Gabriel Pintilei – Philipp Löhle şi Anne Habermehl, ambii din Germania.

Este însă pentru prima dată când Toshiki Okada, unul dintre cei mai importanţi autori şi regizori ai teatrului japonez de avangardă, a prezentat la Torino, împreună cu compania sa „chelfitsch", fondată în 1997, ultima sa producţie: ***Super Premium Soft Double Vanilla Rich***.

Astfel, Festivalul a evoluat semnificativ faţă de anul trecut. Spaţiile de joc s-au înmulţit, numărul spectacolelor a crescut vertiginos, cum la fel a sporit şi numărul participanţilor. Constantă a rămas grija gazdelor, atenţia pentru detalii, căldura şi ospitalitatea acordate zilnic fiecăruia în parte, mesele desfăşurate într-o atmosferă familială, laolaltă cu artiştii.

Scenă din *Operetta Burlesca*

Foto: Andreea Maccia

CARTEA DE TEATRU

Mircea MORARIU

Cartea pragurilor

Nu cred defel că apariţia cărţii de *amintiri* şi de *gânduri* a Gabrielei Adameşteanu, ***Anii romantici***, exact în anul 2014, e cu totul întâmplătoare. În 2014 se împlinesc 25 de ani de la marele prag din decembrie 1989. Îi spun aşa, *marele prag*, nu revoluţie, nu lovitură de stat (Ruxandra Cesereanu a inventariat şi comentat cu ani în urmă, într-o carte, mai toate modurile în care a fost numit ceea ce s-a întâmplat atunci sau ceea ce se crede că s-a întâmplat), tocmai spre a fi afin cu conţinutul volumului tipărit la Editura Polirom. Un fel de „ce a fost, cum a fost" din perspectiva cuiva care, dintr-odată, peste noapte, urmare a unui transfer dintr-un post de redactor la Editura *Cartea românească* în acela de redactor-şef adjunct al unei reviste militante, aşa cum a fost – aşa cum este – revista ***22***, şi-a văzut schimbate şi profesia, şi destinul.

Gabriela
Adameşteanu
ANII ROMANTICI
POLIROM

Gabriela Adameşteanu vorbeşte în cartea sa despre „evenimentele din decembrie". Nu foarte mult, nu foarte insistent, nu îşi inventează un statut de disident care în acele zile a ieşit în stradă fiindcă tocmai era pe punctul de a-şi vedea împlinite „toate profeţiile politice". Vorbeşte, recapitulând pe scurt evenimente, amintind sau reamintindu-ne nume şi întâmplări de atunci şi formulând pe neaşteptate întrebări. Întrebări nu doar tocite, de felul „De ce Iliescu?", la care mulţi dintre cei ce şi-o pun au, de fapt, un răspuns pe care îndată după 22 decembrie, dar şi acum, preferă să mimeze a nu-l avea (şi acest răspuns nu are neapărat sau nu are chiar nicio legătură cu o posibilă implicare a KGB în acele evenimente). Ci şi întrebări poate nu neapărat noi, ci altfel formulate. Care, prin însăşi operaţia de reformulare, devin actuale. Ca, de pildă, de ce generalul Stănculescu e acum în închisoare, în vreme ce generalul Milea e socotit erou, numele lui fiind (încă) eternizat pe străzi şi bulevarde. Sau, încă mai incitant, de ce a fost numit şi de ce a demisionat exact într-o anumită zi, cu multe întâmplări bizare, Aurel Dragoş Munteanu din fruntea Televiziunii Române, autointitulate „libere".

O televiziune a cărei libertate, dacă a fost reală, a durat de fapt doar câteva ore. De altminteri, prin genul acesta de întrebări, care se extind şi asupra altor evenimente ori asupra unor personalităţi ce au dat consistenţă „anilor romantici", adică acelor ani ce, dacă au existat cu adevărat şi nu au fost numai o iluzie, se încheie către sfârşitul lui 1996, odată ce alternanţa la putere, *schimbarea*, se produsese. Şi despre care scriitoarea dă acum propria versiune, achitându-şi astfel obligaţia faţă de un trecut recent. O face, depăşind pragul reticenţelor avute multă vreme şi recunoscute faţă de rolul, rostul şi eficienţa cărţilor de memorii. Gabriela Adameşteanu scrie, aşa cum ne avertizează în prefaţa intitulată *Priveşte înapoi fără mânie,* o carte despre sine, carte zămislită din speranţa că şi alţii se vor recunoaşte în experienţa autoarei.

Anii romantici reprezintă, aşa cum susţine Gabriela Adameşteanu în aceeaşi prefaţă, „o victorie a vieţii contra imaginaţiei, a realităţii contra ficţiunii". O punere în pagină a propriului adevăr al scriitoarei despre *anii romantici*, căci despre un adevăr unic e greu de vorbit. Cu atât mai puţin despre unul definitiv. Îndepărtarea temporală de evenimente face loc unui cuantum suplimentar de reflecţie, de înţelegere. De înlocuire a unei viziuni maniheiste printr-una mai nuanţată, care nu echivalează nicidecum cu reconsiderări radicale şi, cu atât mai puţin, cu vânzări de indulgenţe. Ar fi interesat, cred, de comparat ceea ce scrie acum Gabriela Adameşteanu despre tensionatul an 1990, când totul era în alb şi negru (un negru devenit şi mai negru, odată cu mineriadele, cea din 13–15 iunie fiind trăită de ea din Suedia), cu ceea ce a scris în editoriale. Tot la fel cum ar fi ofertant de evaluat întâmplările politice, viaţa partidelor din 1990 până azi, prin prisma unui episod evocat în carte. Acela al insistenţei nicidecum politicoase, dar în specificul omului, cu care Silviu Brucan a cerut să i se publice *urgent* un articol. Un articol ce *trebuia* să apară *înainte* de marea mineriadă. Şi în care susţine că toate partidele ce vor conta pe mai departe vor fi marcate de FSN-ul ce tocmai câştigase zdrobitor alegerile din mai.

Cert e că, după decembrie 1989, Gabriela Adameşteanu nu doar că îşi schimbă locul de muncă, ci şi statutul. Îşi suspendă, pentru o vreme, condiţia de scriitoare, în favoarea celei de jurnalistă. Fapt certificat prin trecerea de la utilizarea stiloului la aceea a pixului, cu care autoarea a început să se familiarizeze în săptămânile de după „accidentul din Maramureş", despre care găsim amănunte în partea a doua a volumului. Accident care, la rându-i, are o semnificaţie simbolică, iarăşi de *prag,* marcând dureros, la propriu, angajamentul civic al scriitoarei.

Anii romantici are două părţi, delimitate şi numite ca atare. Puse în evidenţă şi de grafica de pe coperta cărţii. Prima se cheamă *America, America*, iar a doua *Întâmplarea care devine destin.* Cea dintâi ar fi un tihnit jurnal american, cea de-a doua o cronică palpitantă a agitaţiilor trăite din redacţia unei reviste implicate şi căreia persoane şi personalităţi de toate felurile îi cereau, pe un ton apăsat, încă şi mai multă implicare, încă şi mai mult radicalism. Interesant, savuros, îndemnând la citire cu luare-aminte momentul „judecării" interviului cu mitropolitul Antonie Plămădeală.

Cea dintâi parte ar fi cartea „marilor întâlniri". De la cea cu Mircea Cărtărescu, devenit tovarăş de călătorie şi subiect de portret în mişcare, la aceea cu Matei Călinescu ori cu Ioan Petru Culianu. Povestea interviului cu acesta din urmă ocupă câteva zeci de pagini bune, prilej de readucere pe tapet a de pe acum cunoscutului, poate nu îndeajuns lămuritului, „caz" Mircea Eliade.

Cea de-a doua parte ar fi cartea „marilor întâmplări". De la revolta acum uitatei CADA la ceea ce s-a întâmplat în 28 ianuarie 1990, de la Piaţa Universităţii la mineriade, de la constituirea la implicarea scriitoarei în activitatea Alianţei Civice, de la lupta dintre Nicolae Manolescu şi Emil Constantinescu pentru a fi desemnaţi candidaţi pentru prezidenţialele din 1992 la alegerile din 1996.

Nu e însă chiar aşa. Delimitările acestea nu sunt riguros respectate de ceea ce s-ar numi în limbajul de lemn al criticii literare „realitatea textului". Un text marcat de nenumărate flash-back-uri ce ne întorc la copilăria, adolescenţa şi studenţia autoarei, la munca ei în edituri, la saga familiei Adameşteanu ş.a.m.d., ş.a.m.d. Un text cu multe note personale, nu doar despre evenimente, ci şi despre personalităţi, dintre care unele socotite până mai ieri sacrosancte. Ca, de exemplu, Monica Lovinescu, asupra infailibilităţii căreia, mai cu seamă după 1989, Gabriela Adameşteanu pune nişte semne de întrebare. Gabriela Adameşteanu se întreabă nu cum să devii persan, aşa cum o făcea un celebru scriitor francez în secolul al XVIII-lea, ci cum puteai deveni disident înainte de 1989. Asumându-şi, fireşte, şi într-un caz, şi în altul – dar nu numai acolo –, riscul polemicilor şi al unor posibile, de aşteptat, contestări. Poate şi prin aceasta, dovedind că volumul ei chiar este un prag.

Gabriela Adameşteanu – Anii romantici, **Editura Polirom, Iaşi, 2014**

Mircea MORARIU

Sub semnul erudiției

Sunt mai mult decât convins că celebrul *comédien lettré* care a fost Louis Jouvet a avut dreptate. Nu doar atunci când socotea că există două feluri de actori. Mai întâi, cabotinul, cel ce pe scenă nu face decât să se joace pe el însuşi, autocondamnându-se la repetare, la autocitare, operaţiune ce îi aduce câteodată – *hélas*, defel rar – răsplătirea imediată, reflex al *plăcerilor sărace* despre care vorbea Brecht, al adoraţiei populare imediate. Dar şi actorul ce se *depersonalizează*, punându-se în totalitate în serviciul unui rol. Jouvet mai avea încă o dată dreptate, atunci când scria că profesia respectivă e „refractară la analiză".

Poate tocmai de aceea, oricât ar părea de curios şi oricât de nedrept ar fi, criticii de teatru, condeierii care practică ceea ce se cheamă cronica curentă, nu se ostenesc din cale afară, în scrierile lor, să facă analiza jocului actoricesc. Teoretizează sau, mai exact, descriu regia, teoretizează sau descriu scenografia, însă pe actori îi condamnă la o amânare *sine die.* Ar intra, pesemne, în sarcina teoreticienilor de teatru să se aplece mai îndeaproape asupra artei actorului.

Unii chiar au făcut-o, numele cel mai la îndemână fiind acela al lui George Banu, pentru care ei, actorii, sunt „agenţi ai circulaţiei cosmice". Acel George Banu care nu s-a ocupat doar de actorul european, actorul nesupus şi, fără doar şi poate, eminamente creator, apropiat, dacă nu cumva chiar sinonim, actorului ce pe scenă renunţă la propria personalitate despre care vorbea Jouvet (amintind de Sarah Bernhardt), ci şi de actorul *ce nu mai revine*, specific teatrului japonez. Acelaşi George Banu care, într-o carte apărută în Franţa, în 1989, şi în România câţiva ani mai târziu – mă gândesc la *Roşu şi aur* –, observa cât de des romanul secolului al XIX-lea, savurându-şi, desigur, victoria generică, simte totuşi nevoia referinţelor la teatru, la lojă – ca principal simbol al acestuia. Şi, încă o dată, tot George Banu, care, într-o magnifică trilogie, urmărea, la modul eseistic şi prin asociaţii surprinzătoare, relaţiile uneori de condiţionare, alteori de transfer, câteodată de anticipare, dintre pictură şi teatru.

Am insistat atâta asupra personalităţii lui George Banu şi contribuţiei sale la studiul artei actorului, în spaţiul rezervat unei recenzii consacrate unei cărţi scrise în limba franceză de Mihaela Mîrţu (***L'Acteur dans les rets de la fiction/Actorul în mrejele ficţiunii***), Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, 2014), tocmai spre a sublinia că nu întâmplător autoarea îşi autodefineşte volumul drept un omagiu adus marelui teatrolog francez de origine română. Pe care nu îl imită, ci căruia doar îi urmează exemplul de erudiţie. O erudiţie nicidecum cochetă, cu atât mai puţin gratuită. O erudiţie utilă, care mi se pare a fi una dintre principalele însuşiri ale cărţii.

Fireşte, nu e prima dată când cineva încearcă să urmărească felul în care atât de refractara la analiză artă a actorului şi-a găsit reflectarea în literatură. În cea franceză, în speţă, o literatură care, pentru profesoara Mihaela Mîrţu, nu mai are niciun fel de necunoscută.

Îmi amintesc că, încă din vremea studenţiei mele clujene, la cursurile de literatură franceză, ni se vorbea despre Nerval, care, în două dintre cele mai celebre nuvele ale sale, *Sylvie* şi *Aurélia*, încerca să desluşească câte ceva din personalitatea, din arta actorului, evocând scene de teatru, tocmai pentru că protagonistele respectivelor scrieri erau actriţe. Sau, ce altceva decât expresia actorului cabotin despre care vorbea Jouvet (adesea şi cu folos citat în cartea de acum) e Emma Bovary, îndeosebi în secvenţa în care se imaginează cântând la pian, centrându-şi visul pe *teatralitatea* prezenţei sale şi nu pe eventualul efect estetic al cântatului la pian?

Ni se vorbea, la aceleaşi cursuri de care îmi amintesc în vremea din urmă din ce în ce mai des şi cu tot mai multă nostalgie, despre Proust şi serile pe care Marcel le petrecea la teatru, visând adesea în companiei Bermei. De altminteri, când studenţia mea se va fi terminat, unul dintre foştii mei profesori de la Filologia clujeană (l-am numit pe regretatul Tudor Ionescu) îşi încheia un doctorat în care analiza felul în care teatrul se regăseşte în romanul *În căutarea timpului pierdut*, teză care ceva mai târziu se va metamorfoza într-o carte ce se va numi *La teatru cu Marcel Proust.*

Puţin despre toate aceste „cazuri", devenite „arhicunoscute", în cartea

MIHAELA MÎRȚU
L'Acteur
dans les rets de la fiction
EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA" IAȘI

Mihaelei Mîrţu. Mai exact, nimic despre Proust, foarte puţin despre Nerval. Să avem oare vreun motiv de regret pentru aceste absenţe? Nici vorbă. Căci ele sunt înlocuite, în „povestea despre actor", fie el de factură romantică (aşa cum a fost Kean) ori de esenţă proteică – poveste spusă cu talent, cu pasiune şi cu exemplară rigoare academică de Mihaela Mîrţu –, cu altele mai rar ori până acum deloc explorate, dar cel puţin la fel de interesante. De la aceea a mimului şi a Arlechinului din Evul Mediu, cumva uitat şi cenzurat de Renaştere (de cea franceză), dar regăsit în secolul al XVII-lea, la aceea a lui Talma ori a lui Garrick, care i-a fascinat atâta pe scriitorii teoreticieni şi filosofi din secolul al XVIII-lea. De la cea a actorului shakespearian Kean, spusă iniţial de Dumas-tatăl, interpretată de celebrul Lemaître şi rescrisă în cheie cinică de Sartre şi jucată de Pierre Brasseur sau de Belmondo (căci Belmondo nu a fost doar un mare actor de film), până la aceea a lui Lemaître însuşi, istorisită de Eric-Emmanuel Schmitt. De la Sarah Bernhardt la felul în care Marina Vlady va scrie despre fascinantul şi condamnatul la risipire Vîsoţki. Fără a uita romanul *Nana* al lui Zola sau scrierile de dată mai recentă ale lui Marguerite Yourcenar şi Anne Hébert.

Mihaela Mîrţu scrie despre toate acestea cu competenţa omului care nu doar a citit imens despre teatru, ci căruia îi place să meargă la teatru. Cu acribia şi cu înzestrările ce ar trebui să fie – iar în cazul de faţă chiar sunt – în specificul profesorului specializat pe studiul literaturii franceze/francofone. Cu calificarea universitarului familiarizat cu pragmatica. Cu dexteritatea celui căruia ştiinţa de carte şi stăpânirea deplină a subiectului îi îngăduie să treacă oricând de la sincronie la diacronie şi retur.

Autoarea a ales să îşi scrie şi să îşi publice cartea în limba franceză. În niciun caz nu a făcut-o din vanitate. Ci din respectul de sine, izvorât din respectul cu care, preţ de o viaţă, Mihaela Mîrţu a fost, înainte de orice, *profesoară de franceză*.

Mihaela Mîrţu – L'Acteur dans les rets de la fiction**. Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2014.**

Mircea MORARIU

Agentul Anton şi mizeria unui timp

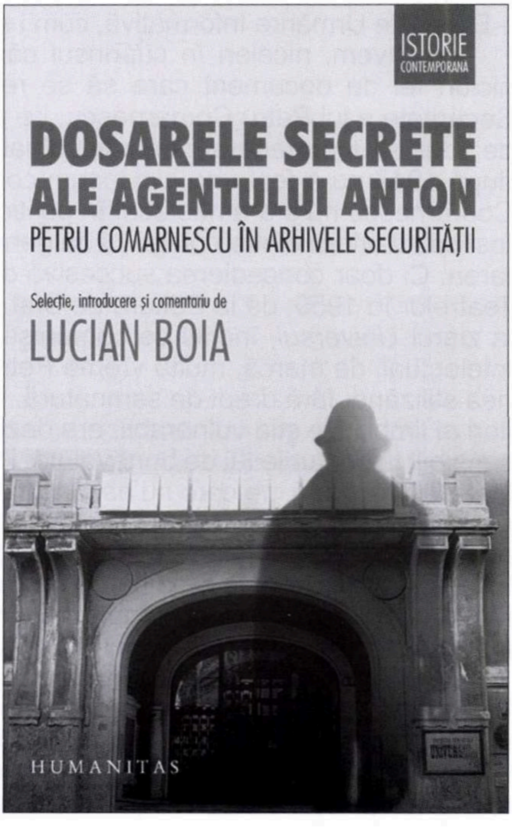
Nu sunt deloc sigur dacă memoria mea de telespectator e riguros exactă şi nu comite o gravă confuzie, suprapunând în mod eronat şi total nepermis imaginile a două dintre personalităţile cele mai importante ale criticii de artă din România. Scuze aş avea, nu-i vorbă. În primul rând pe aceea a vârstei. Căci fac acum apel la memoria unui copil ce, pe atunci, nu avea nici zece ani. Dar care, pierzându-şi destule ore în faţa televizorului, nu avea cum să nu se întâlnească, în a doua jumătate a anilor '60, cu Petru Comarnescu şi cu Ion Frunzetti, destul de frecvent prezenţi pe micile ecrane.

În acei ani – „anii buni" ai Televiziunii Române –, când, aşa cum a demonstrat-o Alexandru Matei într-o recentă carte (*O tribună captivantă – Televiziune, ideologie, societate în România socialistă – 1965–1983*), PCR nu era chiar foarte preocupat de funcţia propagandistică a micului ecran, astfel de emisiuni erau relativ frecvente. Datorită lor, graţie întâlnirii accidentale cu ele, am făcut, cred, prima cunoştinţă cu Petru Comarnescu şi cu Ion Frunzetti, fără ca atunci să fi fost în stare să îi deosebesc în cel mai net chip cu putinţă. Sigur, mai apoi, în anii de liceu şi de universitate, lucrurile mi s-au clarificat, personalităţile celor doi cărturari s-au cristalizat, s-au decantat. Atunci aveam să aflu că Petru Comarnescu nu a fost doar monograful unor pictori precum Octav Băncilă, Luchian sau Tonitza, ci şi traducătorul unor piese din dramaturgia americană (îndeosebi ale celor scrise de Eugene O'Neill), pe care teatrul românesc o descoperea în primul rând datorită regizorului Liviu Ciulei, marele ei promotor şi admirator, dar şi graţie traducătorilor Alexandru Philippide, Mihnea Gheorghiu şi – fireşte – Petru Comarnescu. Aşa aveam să fac a doua oară cunoştinţă – o cunoştinţă mult mai durabilă, fără doar şi poate – cu Petru Comarnescu. În 1986, lui Comarnescu avea să îi apară postum o carte a cărei apariţie i-a fost refuzată în timpul vieţii. Se cheamă *O'Neill şi Renaşterea tragediei.* Un refuz ce se dovedeşte nu doar bizar, ci chiar cinic, ţinând cont de ceea ce aveam să aflu mult mai târziu despre autorul ei. Despre autor şi legăturile sale cu regimul comunist. Pe care l-a slujit fără a-i fi câştigat vreodată încrederea.

Anii '90, cu interesul ce putea fi acum necenzurat faţă de generaţia '30 (generaţia *Criterion,* numeroasele studii dedicate ei şi iluştrilor săi reprezentanţi, dintre care unii, precum Ionesco, Eliade sau Cioran, şi-au aflat împlinirea peste hotare), îmi vor prilejui o a treia întâlnire cu Petru Comarnescu. Aveam să aflu, nu fără mirare, că critica de artă, traducerile din engleză (o limbă pe care a ajuns să o cunoască datorită studiilor desfăşurate în Statele Unite) şi nu numai erau de importanţă secundară pentru Comarnescu însuşi. Pentru ceea ce şi-ar fi dorit să fie destinul lui intelectual. Doar o tentativă de salvare intelectuală într-o Românie controlată de comunişti. Uneori, şansa unică a supravieţuirii fizice. Sursa unor venituri minime, adesea incerte. Am aflat cu surprindere că Petru Comarnescu fusese chiar liderul acelei generaţii, recunoscut ca atare, bunăoară, de Camil Petrescu. Şi nu doar de el.

În *Jurnalul* lui, editat parţial, la o editură fără prea mare impact (Noul Orfeu), Petre Comarnescu scria: „Nu am avut un destin tragic, ci un destin dramatic, plin de contradicţii, ciocniri, căderi, răniri, suferinţi, dar şi de satisfacţii morale şi intelectuale." Şi, tot acolo, Comarnescu nota: „Dacă aş fi trăit în America sau în Franţa, de mult aş fi fost şef de curent sau de şcoală, director de revistă cu prestigiu. Aici sunt lucrat de mediocri."

Comarnescu avea şi nu avea dreptate, în această autoapreciere. O a patra întâlnire cu el, cea consumată cu puţină


ISTORIE CONTEMPORANĂ
DOSARELE SECRETE ALE AGENTULUI ANTON
PETRU COMARNESCU ÎN ARHIVELE SECURITĂŢII
Selecţie, introducere şi comentariu de
LUCIAN BOIA
HUMANITAS

vreme în urmă, la începutul capricios al verii lui 2014, mă face să afirm că criticul a fost îngăduitor cu propriul destin, atunci când l-a calificat a fi fost dramatic şi nu tragic. Aşa cum a fost în realitate. Cartea ***Dosarele secrete ale agentului Anton. Petru Comarnescu în arhivele Securităţii***, apărută la Editura Humanitas, prin grija istoricului Lucian Boia – care a asigurat selecţia textelor, a scris introducerea şi comentariile explicative –, ne aduce în prim-plan un alt Petru Comarnescu decât cel ştiut până acum. Unul care nu e defel un „latifundiar al sufletului şi al elanurilor generoase", cum îl caracteriza, de pildă, Vlaicu Bârna în memoriile sale (*Între Capşa şi Corso*, Editura Polirom, Iaşi, 2013). Ci un zelos delator, un informator conştiincios, minuţios, mizerabil – nu ştiu dacă şi plătit – al fostei Securităţi. Cineva care a scris note riguroase, din care e imposibil să nu observi că e omniprezentă voluptatea „încondeierii." Şi care a făcut asta ani lungi, între 1953 şi 1969. Ani în care a fost – cum excelent observă profesorul Boia în introducerea intitulată *Vieţi paralele. Petru Comarnescu şi agentul Anton* – protagonistul unui fenomen de dedublare, „oarecum asemănător cu povestea despre *Doctor Jeckyll şi Mister Hyde*". Mă tem că, în ansamblul culturii române postbelice, Petru Comarnescu nu are egal în panoplia informatorilor „literari" ai poliţiei politice decât în Ion Caraion, celebrul, dezgustătorul Artur.

Lucian Boia a selectat, după propria mărturisire, pentru volumul tipărit la Editura Humanitas, doar o mică parte din ceea ce se găseşte, scris de mâna lui Anton, în cele şase volume aflate în custodia CNSAS. Există, precizează profesorul Boia, şi un al şaptelea tom, postum. Despre Comarnescu. Paginile din capitolul *Recrutarea (nu prea reuşită) a lui Andrei Cădere* au fost „transferate" din dosarul acestuia (DUI – Dosar de Urmărire Informativă, cum i se spune în „limbaj de specialitate)".

Nu avem, nicăieri în cuprinsul cărţii *Dosarele secrete ale agentului Anton*, niciun fel de document care să se refere la circumstanţele recrutării de către Securitate a lui Petru Comarnescu. Le putem deduce, le putem înţelege. Condiţia de lider al unei generaţii de intelectuali deloc agreată de regimul instalat îndată după 1947 nu a fost una nicidecum confortabilă pentru Petru Comarnescu. Cum Comarnescu nu s-a amestecat în politică, nu a avut simpatii legionare, aşa cum a fost cazul unora dintre colegii lui de generaţie, istoricul de artă nu a cunoscut arestarea. Ci doar concedierea succesivă din câteva posturi (mai întâi de la Inspecţia Teatrelor în 1950, de la Editura de Stat pentru Literatură şi Artă în 1951, în fine de la ziarul *Universul*, închis de comunişti în 1952). Precum Alice Voinescu sau alţi intelectuali de marcă, multă vreme Petru Comarnescu a trebuit să îşi câştige pâinea stilizând, fără drept de semnătură, felurite traduceri făcute de neaveniţi şi siluitori ai limbii. Se ştia vulnerabil, era dezorientat că noii stăpâni ai ţării nu se arătau sensibili la gesturile lui de bunăvoinţă. Poate chiar la demisia lui morală. La capitularea intelectuală, pe care nu ascuns-o. Nici în anii '60, când a putut publica monografii şi circula relativ frecvent în străinătate, în misiuni culturale oficiale, autoritatea nu i-a satisfăcut ambiţia de a deveni profesor universitar. Vulnerabilitatea îi era încă şi mai pronunţată de o binecunoscută orientare gay, păcat de neiertat pentru morala comunistă. Putem bănui că Petru Comarnescu a fost terorizat şi de umbra lui, din 1945 până în 1970, anul morţii sale.

Ceea ce a scris Petru Comarnescu sub numele legendar de Anton depăşeşte însă cu mult „obligaţiile" unui agent, unui informator oarecare. În elaboratele, dichisitele lui note, Anton îşi varsă toate frustrările, toate antipatiile, toată partea urâtă a făpturii sale. Indiferent dacă notele în cauză îl au drept protagonist pe istoricul de artă George Oprescu, resimţit drept rival, sau pe scriitorul Petru Dumitriu, autorul unei senzaţionale, neaşteptate defectări din Raiul comunist. Anton se dă peste cap, face exces de zel, spre a fi pe placul celor cu care a făcut pactul. Anton provoacă întâlniri (de pildă, e obsedat să se vadă cu un student pe nume Tătaru), vrea să pătrundă în intimităţi (pe Andrei Cădere îl supune unui veritabil asediu), se insinuează insistent în intimitatea unor studenţi americani veniţi în România. Se străduieşte din răsputeri să afle maximul posibil, e maestru în trasul de limbă, produce însemnări în stil balzacian. E absolut fabulos în arta delaţiunii. Informările sale sunt „capodopere" ale genului. Mi-e mai greu să spun dacă, citite azi, ar putea provoca admiraţia vreunui lector. Oricum, ele înseamnă mărturii preţioase nu asupra „obiectivelor" din rapoartele întocmite de Anton, ci asupra mizeriei vremurilor în care s-au zămislit acele rapoarte.

Dosarele secrete ale agentului Anton – Petru Comarnescu în Arhivele Securităţii. **Selecţie, introducere şi comentariu de Lucian Boia. Editura Humanitas, Bucureşti, 2014.**

Mircea MORARIU

Detaliile modernităţii

În urmă cu un an, la ediţia din 2013 a Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu, Editura Nemira lansa versiunea în limba română a cărţii *Călătoriile sau orizontul teatrului. Omagiu lui George Banu.* Coordonat de Catherine Naugrette, sub îndrumarea lui Alisonne Sinard, volumul cu pricina, apărut cu doar câteva luni în urmă la *Editions Alternatives Théâtrales* – aceeaşi care se ocupă şi de revista de care George Banu şi-a legat, între altele, definitiv şi fundamental numele –, marca o schimbare, dar şi o constantă. George Banu împlinea şaptezeci de ani şi se despărţea de o condiţie, de ceea ce se cheamă un status social, chiar dacă o făcea doar pentru a-l regăsi la alt nivel: acela fundamental, încercat de-a lungul unei vieţi, de „ghid" într-un „muzeu imaginar", de „indicator de direcţii inedite (direcţii care mă seduceau)" – după cum scrie el însuşi în *Monologurile neîmplinirii*, carte recent tipărită de către Editura Polirom. Constantă rămâne condiţia de călător, observată de Catherine

GEORGE BANU
Scena modernă
Mitologii şi miniaturi
NEMIRA

Naugrette, sugerată, ba chiar subliniată adesea de criticul şi de profesorul omagiat graţie volumului menţionat, prin repetata referinţă la *Peer Gynt*. O condiţie zămislită din convingerea – şi ea reafirmată de George Banu în eseul din final, eseu ce îi poartă semnătura (*La sfârşitul călătoriilor*) –, că teatrul este mereu în altă parte, iar prin acest *ailleurs* el îndeamnă la o continuă căutare.

De atunci, din iunie 2013, lui George Banu i-au mai apărut în limba română alte câteva cărţi. Mă gândesc la *Iubire şi neiubire de teatru* (2013) şi la deja menţionata *Monologurile neîmplinirii* (2014), ambele tipărite la Polirom, la *Parisul personal,* editat în 2013 la Nemira. Le-am citit, recenzat, comentat. Asemenea cărţii despre care încerc să scriu acum, ele mi s-au părut a fi, nu ştiu dacă neapărat nişte *Antimemorii*, după modelul patentat de André Malraux, ci, mai degrabă, o seamă de arpegii, de exerciţii pregătitoare în vederea scrierii unor memorii adevărate la care îl îndreptăţesc, poate chiar îl obligă pe George Banu condiţia – autorecunoscută în *Monologurile neîmplinirii* – de „întreagă bibliotecă teatrală".

Nimic mai normal decât să percep cartea ***Scena modernă. Mitologii şi miniaturi*** ca pe un fel de punere în ordine a unor fişe din respectiva „bibliotecă". Călătorind, atât şi de atâta vreme, în căutarea acelui teatru adevărat, care e întotdeauna, şăgalnic şi riguros deopotrivă, altundeva, tocmai fiindcă una dintre dominantele lui este fluiditatea, George Banu a fost martorul şi a identificat el însuşi naşterea unor mituri şi mitologii. Mituri şi mitologii specifice teatrului, fireşte, cu profunde şi niciodată negate rădăcini într-o realitate ce şi-a reclamat dreptul de a se regăsi şi pe scenă. De la anularea rosturilor culiselor, la descoperirea şi utilizarea, câteodată prea extaziată şi ameţitor-excesivă, a inserturilor de imagini filmate. De la resemantizarea teatrală a scaunelor, la cenzurarea/exhibarea nudităţii. De la minusul la surplusul de muzică în gramatica spectacolului şi până la intimităţile reale ori doar iluzorii presupuse de plasarea publicului pe scenă. De la zăpada pe care nimeni, nici măcar Strehler, cu adesea invocatul lui *Il Campiello*, nu a putut-o aduce aievea în scenă, dar a făcut din ea „un partener de joc, o figură a memoriei şi [...] semnul unui anotimp", la substituirea piesei de teatru adevărate, anume şi de la început scrisă cu gândul şi aspiraţia împlinirii prin reprezentare, prin invazia de romane dramatizate. Sigur, unele dintre aceste mituri, mitologii şi miniaturi, acestea din urmă percepute ca „strop de real", s-au demitologizat. Altele, precum ceea ce George Banu numeşte *limba brută* sau *limbă joasă,* s-au autosubminat prin nemăsură, reconfirmându-şi aşa legătura cu realitatea şi neprevăzuturile, capcanele ori răzbunările sale.

Văzând mult teatru şi văzând mult teatru de calitate, făcut de cei mai mari regizori ai lumii, asumându-şi pentru aceasta plăcerile şi disconforturile presupuse de motricitatea ce face parte, volens-nolens, dintre itemii ce definesc teatrologul autentic, George Banu şi-a asigurat avantajul comparaţiilor şi asocierilor. Şi-a autogarantat dubla perspectivă a sincroniei şi a diacroniei. Avea, prin urmare, îndeplinite cu asupra de măsură condiţiile scrierii unui tratat. Cât se poate de academic, cum nu se poate mai formalizat. Ştim însă, dintr-o carte anterioară, că lui George Banu nu îi plac teoriilor în exces, că nu a încercat niciodată să rivalizeze cu o Anne Ubersfeld, de pildă, şi cu dorinţa ei de a scrie o semiotică a teatrului – care, dacă şi-ar fi dovedit eficienţa, poate că ar fi fost azi acea imposibilă şi, la urma urmei, o defel dorită „ştiinţă a teatrului".

În *Arca lui Noe*, Nicolae Manolescu scria: „N-am vrut ca teoria să devină un pat al lui Procust şi n-am tăiat picioarele romanelor care nu intrau în ea." La fel procedează şi George Banu. Nu amputează picioarele spectacolelor văzute, pentru ca astfel ele să convină unor rigori ale cine ştie cărei demonstraţii. Precum Nicolae Manolescu, şi teatrologul convins, asemenea „literatorului" – căci „un critic adevărat e un scriitor mânuind limba ca un artist" –, recurge la eseu atât în capitolul *Mitologii*, cel mai consistent din volum, cât şi în celelalte două secvenţe ale acestuia. În cea intitulată *Peisaje: Germania şi Franţa* – în care compară, fără a contrapune cu intenţia opţiunii categorice, scena goală franceză cu cea a preaplinului scenei germane, căreia îi detectează „dezorientările" –, dar şi în *Protocoale*, din care am o preferinţă specială pentru eseul *Ceasul spectacolelor*.

Cine i-a citit lui George Banu cărţile, cine a avut norocul de a-l asculta în fascinantele lui conferinţe, loc în care strălucesc capacităţile asociative ale eseistului, aşa cum, de altminteri, strălucesc şi în cartea *Scena modernă. Mitologii şi miniaturi*, nu a putut să nu bage de seamă cât de des revine în discurs cuvântul *prieten*. George Banu are nenumăraţi prieteni în rândul marilor creatori de teatru şi, frecvent, în scrierile sale, a avut grijă să facă elogiul acestor prietenii. Subliniind că ele nu sunt nicidecum neconforme ori contrare deontologiei celui care, scriind despre teatru, îşi asumă condiţia deloc umilitoare de *acompaniator*. Nimic mai firesc, deci, ca în finalul *Mitologiilor şi miniaturilor teatrale* să găsim o emoţionantă evocare a unui prieten de tinereţe, Aureliu Manea, evocare defel patetică, făcută prin intermediul relatării unui simbolic *aller-retour* al unui obiect, devenit „cadou cu restituire", simbol al trecerii timpului, dar şi al fidelităţii unui sentiment ce, iată, măcar în cazul în speţă, nu a cunoscut demitizarea.

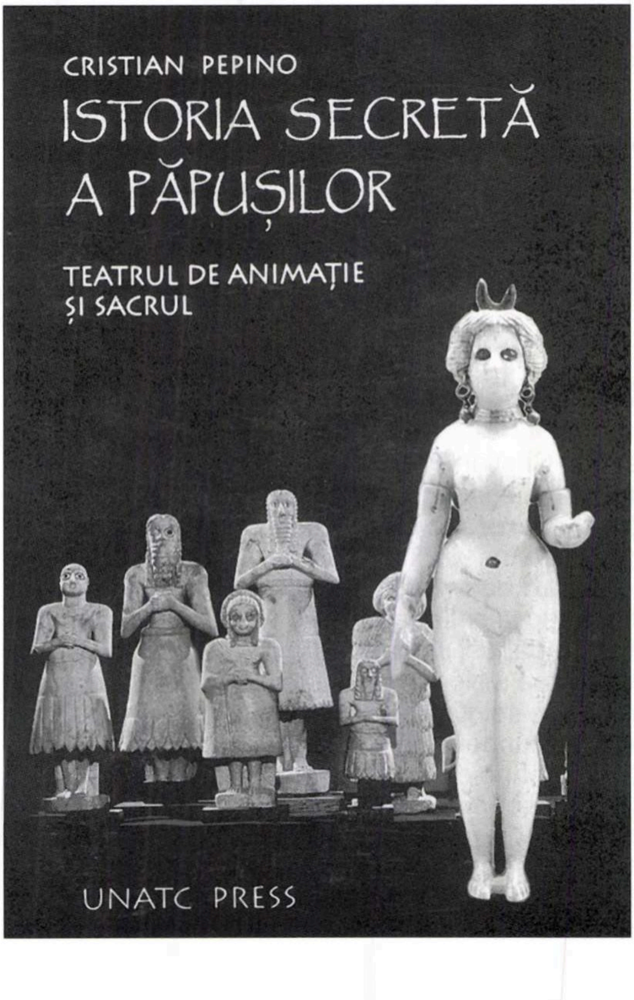
George Banu – Scena modernă. Mitologii şi miniaturi. **Traducerea din limba franceză: Vlad Russo. Editura Nemira, Bucureşti, 2014.**

Raluca TULBURE

Desecretizarea unei istorii secrete

Cea mai recentă carte semnată de Cristian Pepino şi apărută la UNATC Press abordează o temă extrem de interesantă, legată de ***Istoria secretă a păpuşilor*** şi are ca subtitlu ***Teatrul de animaţie şi sacrul***. Ca orice artă care se respectă, teatrul de păpuşi are o istorie ascunsă, ce vine din timpuri aproape imemoriale, cu secrete bine păstrate, unele nici până azi dezvăluite. Cristian Pepino, unul dintre cei mai titraţi regizori români, dedicat trup şi suflet artei care l-a consacrat, o enciclopedie vie a tot ce mişcă în teatrul de păpuşi şi marionete pe mapamond sau la nivel naţional, care a experimentat diverse mijloace de expresie artistică, se dovedeşte încă o dată un pasionat cercetător, spirit sfredelitor, un curios, care nu vrea să ţină pentru el ceea ce ştie. El spunea undeva că „într-o lume aparent din ce în ce mai lipsită de spiritualitate, evoluată tehnologic, profană şi profanatoare, păpuşile şi marionetele sunt făpturi misterioase, care fac să se trezească în noi ceva atavic, fundamental." Farmecul lor discret a fascinat şi fascinează în continuare, şi revelarea unor secrete ce nu mai sunt secrete nu face decât să iubim mai mult arta marionetei, s-o respectăm, s-o păstrăm, s-o cunoaştem şi să ne luptăm să meargă mai departe.

Cristian Pepino a pornit în demersul său de la afirmaţia lui Gordon Craig, care a spus că „marioneta este descendenta vechilor idoli de piatră ai templelor, e imaginea degenerată a unui zeu“ şi nu un simplu divertisment minor, pentru copii, cum se mai crede astăzi. Studiind „preistoria“ şi istoria veche a teatrului de animaţie, transformând meseria de regizor într-una de arheolog, pentru care fiecare „pietricică“ are o semnificaţie aparte, cercetând arhive şi documente, citind enorm, Cristian Pepino demonstrează printr-o pledoarie extrem de elaborată că teatrul de animaţie are origini sacre, că a fost o formă de credinţă, de religie şi, mai apoi, de artă, ce a însoţit întreaga istorie a omenirii. Prima marionetă articulată e veche de 25.000 de ani şi a fost descoperită în mormântul unui şaman, fiind îngropată alături de el, ca o expresie a unui instrument de magie. Deci, statuetele din fildeş, cultul divinităţilor animaliere, al străvechilor ritualuri funerare din perioadele de început ale istoriei sunt primele mărturii ale existenţei sacrului în teatrul de animaţie. Cristian Pepino trece în revistă o serie de „etape“: moaşte, mumie, statuetă, manechin, obiecte-divinităţi non-iconice, statuia-zeu, păpuşi phallice – care, conform mărturiilor, studiilor şi cercetărilor diverse se constituie ca „probe“ în favoarea teoriei că teatrul de păpuşi îşi are originea în manifestările sacre din timpurile străvechi.



O altă teorie dezvoltată în cartea sa de către Cristian Pepino este aceea că au existat, şi încă mai există, o serie de ritualuri arhaice, comune multor popoare, cum ar fi cele agrare şi care constau în crearea unor statui din paie care, la sfârşitul acţiunii, erau arse sau înecate (mama recoltei, regina grâului, zeiţa orezului etc.). Aşa ajungem şi la Caloian (o păpuşă din lut sau din lemn), la Lazărul (o fecioară îmbrăcată ca mireasă, însoţită de un alai de fete-bocitoare pentru Lazăr, care a murit şi apoi a reînviat). Mai aminteşte autorul de mitul meşterului Manole, un rit de sacrificiu uman practicat în vechime de către constructori, că să nu li se dărâme zidurile.

Sunt multe eseuri despre păpuşi în iniţiere: spiritul-pereche, statuete în magia neagră sau acelea „vorbitoare“, care ajută la exorcizare, la vrăjile din dragoste.

Este păpuşa o jucărie sau un obiect sacru? Iată o întrebare pe care ne-o punem mulţi dintre noi şi la care şi exemplele găsite de autorul cărţii (de la figurina de lemn, *biiga* din Burkina Fasso sau *akua ma* din zona Lacului Ciad, prin transformările miraculoase ale unor păpuşi din lemn în om, la români, şi până la Carlo Collodi şi al său Pinocchio) sunt tot atâtea argumente că sacrul este la baza teatrului care în timpurile moderne a fost denumit şi *de animaţie*.

Apoi, se face o trecere în revistă a teatrului sacru în China, Japonia şi India, la amerindieni, în teatrul de umbre din Asia. Toată această „călătorie" este însoţită de argumente, citate, exemple, dar şi de un set de planşe, precum şi de o bibliografie foarte bogată.

„Teatrul de animaţie s-a perpetuat peste secole datorită credinţei în eficienţa sa magică, dar şi pentru că mijloacele sale de expresie au încântat generaţii de spectatori. Misterul animării este foarte puternic şi astăzi, şi chiar dacă mişcările personajelor nu mai sunt considerate profetice şi nu mai sunt folosite în divinaţie, arta animaţiei creează spectatorului o stare specială, de uimire, de prezenţă a unui mister şi un gând ascuns despre originea divină a artei. Pe parcursul unui spectacol, păpuşa animată este încă privită ca o fiinţă magică, vie, iar spectatorul de orice vârstă are momente în care uită că este un obiect" – scrie Cristian Pepino. De aici se subînţelege şi ideea că teatrul de animaţie nu este numai pentru copii, de la începuturi el fiind adresat adulţilor; magia vine din trecut, iar fascinaţia din prezent.

Cartea lui Cristian Pepino oferă o imagine cuprinzătoare, elaborată, şi este scrisă din dragoste de teatru, din pasiunea mistuitoare pentru arta pe care o slujeşte, de atâţia amar de ani, cu credinţa sacră despre care vorbeşte.

Cristian Pepino – Istoria secretă a păpuşilor. Teatrul de animaţie şi sacrul. **Editura UNATC Press, Bucureşti, 2014.**

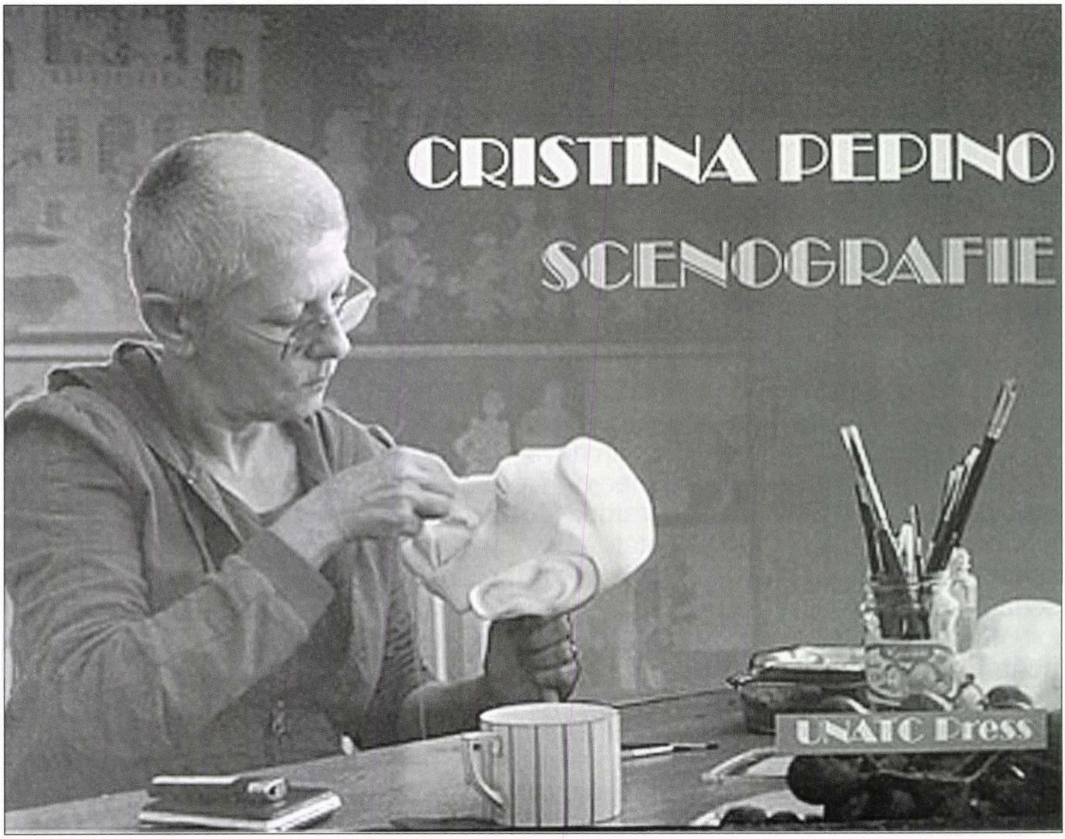
Daria DIMIU

Trăind într-o lume pe care trebuie să o inventezi

În august a.c. s-a împlinit un an de la prematura despărţire de Cristina Pepino (1951–2013). De câte ori o întâlneam, la premiere sau prin deplasări, era înconjurată de colegi, prieteni şi admiratori, fără a căuta ea însăşi anturajul. „A plecat dintre noi un om minunat, talentat, generos, cu o inimă mare, care a încercat să schimbe faţa teatrului de animaţie, legat prin mii de fire de Teatrul Ţăndărică" – scria în ferparul emis de instituţia căreia-i închinase ani şi putere şi imaginaţie.

Intitulat simplu ***Cristina Pepino. Scenografie***, vastul album bogat ilustrat apărut în 2014 la UNATC Press, în condiţii grafice excelente, celebrează o mare creatoare. Prezenţă discretă, mereu cu figura serioasă, dar radiind generozitate, fotografia de pe coperta 1 (un instantaneu de atelier) o înfăţişează absorbită, îndrăgostită de ceea ce face. Texte despre artistă, fişă de creaţie, câteva fragmente de cronici şi lista premiilor şi a prezenţelor în expoziţii alcătuiesc partea teoretică. După cum era de aşteptat, cea mai amplă scriere îi aparţine celui care a cunoscut-o cel mai bine, ca om şi ca profesionist: regizorul Cristian Pepino; el enumeră şi nuanţează aspectele de originalitate şi inovaţie, iar emoţia se desprinde dintre rânduri, în pofida voitei obiectivităţi. „Moda în scenografia teatrului de păpuşi este relativă. Certă e numai provocarea acestui gen de teatru pentru scenografii care i se dedică. Designer la bază, Cristina Pepino este vocea spaţiului din teatrul de păpuşi prin care scenografia explodează în ecouri de culoare şi fantezie" – scrie Adriana Teodorescu. Cu mare căldură, Ludmila Patlanjoglu sintetizează: „Cristina şi Cristian – suflete pereche în viaţă şi în artă [...] Prezenţa lor pe afiş înnobila instituţii din ţară şi străinătate, starea de repetiţii era la fel de importantă ca aceea de spectacol. Lângă ei aveai curajul să încerci să cauţi. Păpuşile şi marionetele erau un teritoriu artistic în care se putea cerceta şi experimenta." Orânduite cronologic, cu indicarea spectacolului şi a regizorului, planşele pot fi împărţite în două mari categorii: pe de o parte, schiţe de decor şi costum, pe de alta, fotografii de spectacol. Caracterizate de jovialitate, umor şi sensibilitate, schiţele prezintă păpuşile în mişcare şi în situaţii expresive.

Cristina Pepino a debutat în sfera teatrului de proză (*Opereta* de Gombrowicz, regizată de Cristian Pepino la Piatra Neamţ). Cu *Metamorfoze* după Ovidiu, realizat la Teatrul de Păpuşi din Constanţa, a participat la „Seri de teatru antic" – primul festival de gen din istoria teatrului românesc, organizat de Teatrul Dramatic din oraş. A ucenicit pe lângă Eugenia Tărăşescu, Dan Jitianu, Mircea Nicolau şi Irina Borowski, înainte de a se dedica integral teatrului de păpuşi şi marionete. Imediat



după Revoluţie, a colaborat cu desene şi articole despre modă şi istoria costumului la câteva publicaţii. A tradus în limba română *Ursuleţul Winnie Pooh* şi în maghiară *Magazinul cu jucării* de Al. T. Popescu. Piesa *Gulliver în Ţara Piticilor*, scrisă de ea pentru Teatrul „Gulliver" din Galaţi (montată de Daniel Stanciu), a fost menţionată laudativ în volumul *The Reception of Jonathan Swift in Europe* (Cromwell Press, London & New York, 1995)

Cristina Pepino a îmbogăţit lumea teatrului de păpuşi cu noi forme, recunoscute şi preluate pe plan mondial; a înviorat cromatica, apelând la culorile primare; a rafinat utilizarea luminii negre, folosind pentru prima dată policromia; s-a adaptat modernităţii, înlocuind tradiţionala (şi incomda) planşetă cu soft-ul CorelDraw, prelucrând parte din decoruri pentru proiecţie. Profesionalismul ei, gata mereu a doborî noi limite, şi dăruirea i-au adus respectul şi recunoaşterea internaţională. A lărgit expresivitatea scenografică, optând pentru culori îndrăzneţe, materiale şi texturi diverse, orientându-se cu precădere în construcţia pieselor de decor şi în sculptura păpuşilor spre substanţe moi şi uşoare (burete, spumă, extrudat), care să permită o rapidă manevrabilitate şi să nu stânjenească actorul. Bunul gust şi imaginaţia ei parcă inepuizabile au născut mereu soluţii insolite, captivante ca imagine pentru publicul-ţintă, căruia-i lăsa fantezia să zboare, dar şi pentru adulţi, prin variantele de maxim impact la care apela. A evadat din perimetrul strict al literaturii de copii, abordând marea dramaturgie (*Păsările* după Aristofan, *Regele Cerb* de Carlo Gozzi, *Peer Gynt* de Ibsen, *Pasărea Albastră* de Maeterlink) ori adresându-se publicului adult cu mijloace specifice animaţiei (*Candide* după Voltaire, *Play Shakespeare*).

S-a implicat în procesul de construcţie a păpuşilor, veghind la modul cum materia inertă prinde viaţă, respectând concepţia şi în conformitate cu ceea ce de mult se numeşte „stilul Pepino". Personajele principale aveau întotdeauna un *ce* romantic, iar cele secundare (îndeobşte potrivnicii) – note caricaturale. De exemplu, bărbia mobilă – o provocare pentru mânuitor – apărea mai ales în spectrul negativ, de vreme ce însăşi manevrarea ei aducea a barbă lăsată, a defect...

În interviul luat de Raluca Tulbure celor doi mari creatori de frumos, Cristina mărturisea că momentul cel mai de seamă în pregătirea unui spectacol este documentarea (de altfel, şi declaraţia reliefată în titlu îi aparţine): „Teatrul de animaţie este o lume pe care trebuie s-o inventezi aproape în întregime. Ca şi când ai crea o lume nouă" (*Teatrul azi*, nr.5–6/2011). „Cea mai mare provocare pentru mine e să inventez în fiecare spectacol câte ceva. Nu ştiu dacă sunt creator. Sunt anonim. Nu mă exprim pe mine; după cum ziceam, eu spun povestea, care uneori e spusă altfel de către actori, faţă de cum îmi imaginam eu. Sau de către regizori. Unii regizori te provoacă, alţii nu. Unii, regizori sau scenografi, aduc povestea la maniera lor de exprimare, ei fiind creatori, având stil" – declarase ea în revista craioveană *Mozaicul* („*Cristina Pepino, scenograf*", 2009).

Răpită prematur, Cristina Pepino rămâne pildă prin albumul-omagiu pe care UNATC i l-a dedicat. Fiinţă discretă şi rezervată, ea trăieşte atât prin imaginile respective şi prin amintirea celor privilegiaţi să-i fi văzut operele în mişcare, cât şi prin creaţia celor cărora le-a împărtăşit tainele profesiei.

Cristina Pepino. Scenografie. **UNATC Press, 2014. Texte de Ludmila Patlanjoglu, Raluca Tulbure, Adriana Teodorescu şi Cristian Pepino. Fotografii de Cristina Pepino, Corneliu David, Raluca Moldovean, Geo Dinescu, Alexandru Boicu, Cristian Pepino, Lucian Orbean.**

Claudia DIMIU

Istoria teatrului bucureştean estival, la a doua ediţie

Hai, nene, la Iunion! Teatrele din grădinile de vară ale Bucureştilor de altădată este ediţia a doua, revăzută şi adăugită, a primei cărţi a Verei Molea, apărută cu vreo trei ani în urmă şi având drept titlu actualul subtitlu. Această a doua ediţie este o carte frumoasă grafic şi utilă din punctul de vedere al istoriei teatrului nostru. Cititorul dornic să cunoască aspecte din trecutul artei teatrale, dar şi din acela al oraşului Bucureşti, o citeşte cu plăcere şi cu interes, conţinutul ei instruindu-l şi încântându-l în egală măsură.

Autoarea începe prezentarea bogatului material – bogat, prin zecile de spaţii verzi devenite locuri teatrale şi prin puzderia de personalităţi care le-au însufleţit – pornind de la două idei, expuse într-o succintă şi densă prezentare a temei abordate: 1) că teatrele din grădini s-au ivit la noi din nevoia de a ameliora pentru bucureşteni parcurgerea anotimpului fierbinte, prin vipie şi praf şi fără evenimente culturale; şi 2) că practicarea teatrului în grădini a fost preluarea unor modele din alte ţări. Ambele idei sunt valabile, numai că ele comportă anumite adaosuri. Prima ar trebui completată cu precizarea că activitatea din timpul verii a trupelor teatrale era un fel de reacţie faţă de politica culturală oficială a ţării, care făcea ca stagiunile Teatrului cel Mare şi apoi ale Teatrului Naţional să fie foarte scurte, iar artiştii să nu fie plătiţi decât pe timpul cât efectiv activau, nu şi în vacanţe. O reacţie, dar şi o compensaţie. Cum stagiunile începeau în octombrie şi durau, de cele mai multe ori, până în aprilie, rareori până în mai, practicienii artei teatrului rămâneau câte cinci–şase luni fără mijloace de trai. Astfel că angajamentul în câte o grădină de vară devenea pentru ei o salvare materială, deseori chiar şi un progres artistic, o trambulină de afirmare a unui gen, a unor personalităţi. Unii mari actori şi-au făcut debutul în câte o grădină de vară ori s-au întâlnit acolo cu câte un important rol... Pentru cea de-a doua, trebuie să spun că diverşii afacerişti străini au găsit, venind la noi, condiţiile cele mai bune pentru comerţul lor cu de-ale gurii şi cu de-ale spiritului: au găsit aici pe de o parte numeroase grădini şi pe de alta oameni dornici

planeta bucureşti
VREMEA
vera molea
HAI, NENE,
LA IUNION!
teatrele din grădinile de vară
ale Bucureştilor de altădată

de socializare şi de distracţie. Elemente care constituie însuşi specificul oraşului şi al locuitorilor lui.

Primele manifestări de acest gen sunt menţionate în cartea Verei Molea a fi avut loc prin 1850. De atunci şi până prin 1947–1948 e o forfotă în Bucureşti, o emulaţie, o concurenţă, teatrul grădinilor evoluând de la simple amestecuri de genuri (cântece, cuplete, gimnastică, numere de circ) la spectacole cu piese valoroase, puse în scenă de adevăraţi regizori, unii dintre ei de primă mână. Acestea sunt precizate în partea introductivă şi decurg din mai fiecare articol dedicat grădinilor şi trupelor care le populau. Bucureştiul acestei perioade nu mai arăta ca pe vremea lui Ion Ghica, pe când unele curţi erau mari cât *o moşie* şi altele cât *un bărăgan*, dar nu-şi pierduse însuşirea de a ocupa un vast teritoriu, tocmai pentru că destui dintre locuitorii lui posedau curţi înlesnite. Un călător englez, vizitând România în 1936 (pe când activitatea artistică din spaţiile verzi era încă în toi), e frapat de înfăţişarea capitalei noastre: „Prima impresie pe care ţi-o lasă Bucureştiul vine de la imensa suprafaţă pe care se întinde. Aceasta deoarece vezi atâtea case care au propriile grădini. [...] După unii, Bucureştiul nu e mai mult decât o copie slabă a Parisului. În realitate, Bucureştiul nu are nimic de-a face cu Parisul, exceptând câteva magazine de modă. [...] Nu e vorba doar de clădirile mai impozante, ridicate în mijlocul unor grădini. Aproape fiecare casă are mai mult loc în jurul ei decât în orice alt oraş. Aceasta îngăduie utilizarea generoasă a spaţiului pentru curţi interioare, acareturi, grajduri şi altele, sporind, desigur, pitorescul tihnit al locului." (Sir Sacheverell Sitwell, *Călătorie în România*. Traducere, cuvânt înainte şi note de Maria Berza. Fotografii de A. Costa, Richard Wyndham şi alţii. Editura Humanitas, Bucureşti, pp. 95, 96). În plus, oamenii Capitalei, ca aparţinând unei ţări bogate şi având o fire veselă („că aşa e făcut românul, râde de toate şi de toţi, chiar de necazuri şi nenorociri" – cum afirmă Ion Ghica), au îmbrăţişat repede formula care le era pusă la dispoziţie pentru a da timpului o întrebuinţare cât mai plăcută. Or, formaţiunile artistice, mai ales cele teatrale, dar şi muzicale, sunt găzduite tocmai în astfel de grădini.

Unii dintre proprietarii de asemenea spaţii acceptă să fie ospitalieri cu felurite formaţiuni artistice, precum şi cu bucureşteanul de rând. Astfel că volumul alcătuit de Vera Molea vorbeşte nu doar despre faptul artistic, ci şi despre starea de bine a bucureştenilor dintre anii 1850–1947. A bucureştenilor – public consumator, în egală măsură de bucate şi de artă (cred că formula consumator de artă nu e potrivită/justificată decât în atare caz; şi, poate, nici în acesta) – care-şi permiteau să-şi petreacă serile în grădini de vară şi, implicit, le dădea mâna să facă ceea ce nu făcea Statul: să întreţină trupele de artişti. Astfel, cititorul află că grădinile de vară erau locuri unde actorii jucau pentru a fi plătiţi şi în timpul vacanţei, dar şi locuri unde, investind pentru diverse transformări, unii dintre ei falimentează. Cum a fost cazul lui I. D. Ionescu, la care face aluzie titlul cărţii. Cea mai cunoscută figură a fenomenului teatral desfăşurat în grădini, în birturi, în restaurante, I. D. Ionescu, artistul care îi înduioşa până la lacrimi pe spectatorii din ţinuturile ocupate şi îi înveselea pe cei din ţară, dispune, de altfel, de un loc important în volum, fiind vorba de el în paragrafele dedicate mai multora dintre grădini – pentru că a activat în numeroase dintre ele, în unele perioade jucând în două–trei în aceeaşi zi. „Din 1872 până în 1886, trupa lui Ionescu n-a încetat să cerceteze românii de dincoace de Carpaţi." (Ştefan Mărcuş, *Thalia română*, Timişoara, 1945 p. 189) Slavici, care l-a văzut jucând şi în Bucureşti, şi în Banat, îl caracterizează: „Când a ieşit însă, om chipeş, îmbrăcat în costumul lui de cioban pe scenă, şi a început, cântăreţ bun, fost psalt la Braşov, să cânte doina, s-a făcut o linişte fioroasă, câteva femei au început să plângă, bătrânii n-au mai putut nici ei să-şi stăpânească lacrimile. Ionescu şi-a ieşit şi el din rol şi-şi urma doina cu glas înăbuşit, în vreme ce lacrimile îi curgeau peste obraji, şi plângeam în cele din urmă cu toţii, fără ca să ne dăm seama de ce" (*loc. cit.*, p. 188). Impresiona cu arta, dar şi cu generozitatea sa. Dădea „mai în toate oraşele spectacole în folosul vreunei instituţii – şcoală, spital, casă de asigurări" (Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, p. 567). Vera Molea îi pune în lumină arta, spune cum a falimentat şi cum a sfârşit. Este deosebit de impresionant faptul că viaţa unui dăruit şi dăruitor s-a încheiat cu apelul telegrafic al soţiei sale: „Ionescu a murit. Rog daţi reprezentaţie pentru a-l putea înmormânta" (p. 94).

Urmare unei serioase şi cuprinzătoare munci de documentare, Vera Molea cunoaşte localurile respective, de parcă ar fi bucureşteancă sadea, de parcă ar avea o vârstă înaintată, de parcă ar fi trăit evenimentele la care se referă: ştie tot, descrie tot, explică tot. Ştie unde s-au aflat grădinile care au găzduit teatrele, ce public le frecventa, ce actori le-au onorat cu prezenţa, cu prestaţia lor. Ştie cine a iniţiat în ele primele manifestări artistice, cine le-a continuat, cu ce genuri de spectacole, cine a dat amploare unor anumite genuri şi le-a adus marile succese, cum au încetat să mai existe, ce s-a făcut/construit în locul lor. Ea a consultat cărţi, reviste, ziare, documente de arhivă, acte, ajungând să cunoască relaţiile actorilor cu diverşii conducători de trupe, să cunoască relaţiile de familie ale actorilor, întâmplările vieţii lor, mişcarea lor din Iaşi şi Craiova către Bucureşti, mişcarea lor dintr-o trupă în alta, dintr-o grădină în alta etc. Autoarea stăpâneşte şi ordonează în cartea sa un material imens, pe care îl prezintă într-un mod simplu, şi prin aceasta atractiv. Ea vorbeşte despre apariţia unor scene pe lângă unele restaurante, povesteşte cum câte un întreprinzător s-a gândit ca publicul să îmbine, în localul lui, plăcutul cu utilul şi a creat o scenă în curte, deseori pe lângă una existentă în restaurant. (De unde se vede ce importanţă acorda publicul artei teatrale şi muzicale.) Dă amănunte ţinând de organizare, de construirea scenelor, de alcătuirea trupelor şi repertoriilor. Cititorul află cum unele grădini îşi schimbă adresa, altele îşi schimbă denumirea, cum câte o grădină apare în locul alteia etc.

Cele mai importante date îi privesc însă pe creatori. Caragiale frecventează grădinile de vară, ca amator de un pahar de vorbă şi de bere, dar mai ales este legat de activitatea unora dintre formaţiunile artistice, în calitatea lui de traducător şi de adaptator de texte; Paul Gusty se manifestă atât ca regizor, cât şi ca prelucrător de texte; Aurel Ion Maican realizează spectacole pentru unele dintre companii; George Löwendal şi Theodor Kiriacoff semnează scenografia unor spectacole; ca să nu mai vorbim de marii artişti Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu, C. I. Nottara, Anicuţa Popescu, Ştefan Iulian, Ion Brezeanu, Maria Ciucurescu, Nicolae Soreanu etc. etc. etc. Foarte interesante sunt cele câteva portrete de actori, plasate fie în corpul textului dedicat câte unei grădini, fie în câte o notă de subsol: Nora Marinescu, Nicu Poenaru, Achil Popescu, Elena Zamora etc.

Cartea enumeră şi analizează activitatea a peste 50 de grădini, prezentate fiecare cu specificul ei, cu data ivirii în peisajul Capitalei, cu ce actori au activat în ea şi cu ce repertorii au susţinut. Nu este ocolit faptul divers, citit cu mare interes, precum relatarea despre Badea Cârţan povestind în Grădina „Raşca" despre cum s-a deplasat până la Roma.

Partea introductivă schiţează o anumită periodizare a activităţii trupelor în grădinile de vară ale Bucureştilor, autoarea discernând cinci etape. Se notează pentru toate etapele actorii care le-au ilustrat, grădinile în care s-au manifestat şi genurile de teatru practicat: 1) cea dintâi este plasată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi cuprinde spectacole de varieteu, apoi melodrame şi comedii; 2) cea a primelor decenii ale secolului XX, etapă dominată de teatrul de operetă, în care au excelat Leonard şi Velimir Maximilian, Alexandru Bărcănescu, Florica Florescu, N. Niculescu-Buzău etc.; 3) cea a anilor '20, când în grădinile de vară domină revista, prin personalitatea lui Constantin Tănase; 4) cea a anilor '30, marcaţi de venirea în grădini a unor regizori din teatrul de dramă, ca de exemplu Sică Alexandrescu; 5) anii din timpul celui de Al Doilea Război Mondial, etapă ultimă, care prevesteşte însăşi dispariţia grădinilor. Aflăm cum s-a început, cu spectacole de varieteu şi vodeviluri, şi s-a ajuns destul de repede la spectacole cu piese de Caragiale, Hugo, Beaumarchais, Shakespeare.

Cartea beneficiază de o prefaţă scrisă, cu multă căldură şi cu o bună cunoaştere a fenomenului, de către prof. univ. dr. Elisabeta Munteanu. Ilustraţia este alcătuită cu pricepere şi bun-gust, din cărţi poştale şi fotografii; pe lângă faptul că sunt redate în condiţii de foarte bună claritate, ele sunt şi destul de rar întâlnite în alte volume.

Am impresia că, pe undeva, pe Vera Molea o defavorizează diacriticele; şi nu toate: doar *ă*-ul. Vera Molea citează două texte în care *ă*-ul îi dă de furcă: *Sarmală amicul poporului* de Nicolae Iorga şi *Pisică pe orez* de Costică Solomonescu şi Mircea Rădulescu, care sunt trecute ca *Sarmala amicul poporului* şi *Pisica pe orez*. Cititorul care nu-l cunoaşte pe Iorga şi în ipostaza sa de dramaturg poate crede că marele istoric vorbeşte despre savurosul aliment, şi nu de un ins numit/poreclit Sarma – cum, de fapt, este cazul. Nu cred că autoarea nu ştie că, în piesa lui Iorga, Sarmală e un personaj şi nu apreciata mâncare; cred că tastatura i-a jucat o festă. La fel şi în cel de-al doilea caz, pisica e... *Pisică,* fiind şi ea tot un personaj. Aşadar, avem de-a face şi aici cu o scăpare... Tot de o scăpare este vorba şi în dispariţia din numele unui om de teatru a particulei *de*: dramaturgul francez d'Ennery figurează în volum ca Ennery. Având în vedere faptul că la naştere numele fusese Dennery, schimbat ulterior ca grafie în d'Ennery (păstrând pronunţia identică), nu-l putem nota în scrierile noastre fără acel *d'*...

Când e vorba despre Alexandru Davila ca folosind în 1908 Grădina „Ambasadori", autoarea nu valorifică informaţia foarte preţioasă – dacă e reală! – din punctul de vedere al vieţii autorului lui *Vlaicu Vodă.* Nimeni nu ştie cu precizie cum s-a scurs pentru Davila restul anului 1908, după ce Iorga i-a făcut (în februarie-martie) pustiul de bine de l-a scos din postul de Director General al teatrelor şi al Teatrului Naţional din Bucureşti. Orice cronologie a vieţii lui trece peste lunile aprilie-decembrie 1908 ori dă informaţii nesusţinute documentar. Aşa că bine ar fi fost ca Vera Molea să fi indicat sursa din care a aflat acea primă colaborare a lui Davila cu Grădina „Ambasadori", să fi precizat ce trupă a jucat sub oblăduirea lui, cu ce repertoriu, şi cu ce fonduri a sprijinit-o marele om (care nu era chiar bogat), care anume au fost actorii pe care şi i-a luat din această trupă în propria-i companie.

În pofida acestor mici observaţii, *Hai, nene, la Iunion! ...* rămâne o carte importantă, care, alături de *Revista de altădată* de Nicolae Dinescu, vorbeşte/aminteşte atât marelui public, cât şi specialiştilor, de un fenomen artistic divers şi valoros al Bucureştilor.

Vera Molea – Hai, nene, la Iunion! Teatrele din grădinile de vară ale Bucureştilor de altădată. **Prefaţă de prof. univ. dr. Elisabeta Munteanu. Editura Vremea, Bucureşti, 2014.**

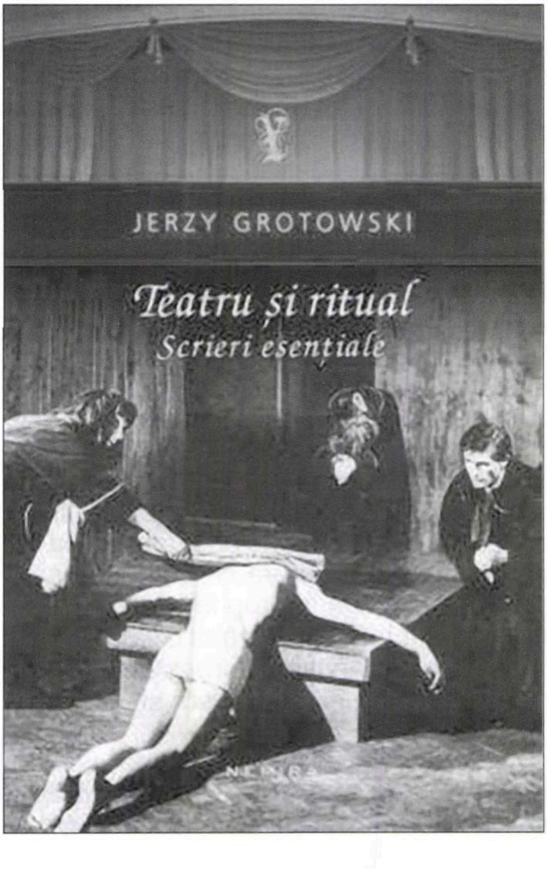
Mircea MORARIU

Manualul actorului sfânt

Consecventă cu sine, în demersul fundamental de a face cunoscute ori de a restitui marile texte din care s-a zămislit şi precizat gândirea teatrală a secolului al XX-lea, Editura bucureşteană Nemira ne pune la dispoziţie volumul ***Teatru şi ritual* – *Scrieri esenţiale***, purtând semnătura lui **Jerzy Grotowski**.

O face printr-o nouă traducere – fluentă, minuţioasă, riguroasă, respectând proprietatea termenilor, care are pe deasupra avantajul de a fi realizată direct din limba poloneză. O traducere datorată lui Vasile Moga. Spun „nouă traducere“, fiindcă am în vedere o ediţie anterioară a textului de bază din volum, de altminteri şi textul esenţial ce exprimă gândirea teatrală a marelui om de teatru polonez – *Spre un teatru sărac* –, ediţie apărută acum mulţi ani (în 1998) la Editura Unitext, demult epuizată, traducere făcută din limba franceză de Mirella Nedelcu-Patureau şi George Banu. Acelaşi George Banu care acum semnează prefaţa cărţii.

Avem, în fapt, de-a face cu o prefaţă în două părţi. Una cu caracter preponderent teoretic (*Grotowski sau lungul drum al nopţii către zi*), în care, subliniind preferinţa pentru nocturn a regizorului, socotit drept un „artist al nopţii“, autorul insistă asupra faptului că „noaptea“ acestuia e diferită, bunăoară, de cea a compatriotului său Tadeusz Kantor. Noaptea artistului din Cracovia nu se plasează defel sub semnul deriziunii şi al carnavalului, ci sub acela al „grotescului şi al rupturii, al râsului macabru şi al accentelor funebre“. Şi tot această parte întâi demontează falsa afirmaţie în conformitate cu care Grotowski ar fi dispreţuit spectatorul şi i-ar fi acordat un rol minor. Dimpotrivă. Regizorul *Prinţului constant* a mizat întotdeauna pe parteneriatul cu spectatorul, chiar dacă nu a montat în săli de mare capacitate, respectivul parteneriat însemnând condiţia *sine qua non* pentru înfăptuirea *dialogului*, acesta fiind înţeles ca scop suprem al artei teatrale.



De altminteri, cine citeşte cu atenţie *Spaţiul gol* – „un manual al actorului sfânt“, cum îl califică George Banu – nu poate să nu observe cât de frecvente sunt referinţele la spectator. Această parte a prefeţei conţine şi un incitant minieseu, în paginile căruia George Banu aduce numeroase şi solide argumente în favoarea ideii că Grotowski şi Brâncuşi sunt membri ai uneia şi aceleiaşi familii, că ei sunt „antimoderni" ce au în comun „dorinţa de a elabora o formă nouă care să integreze trecutul ca energie în relaţia cu lumea, fără a împrumuta nimic de la formele vechi".

Cea de-a doua parte a prefeţei e scrisă sub forma discursului fragmentar (să identificăm în această opţiune o nouă dovadă a fascinaţiei, adesea recunoscută, pe care George Banu a încercat-o faţă de scrisul lui Roland Barthes şi un fel de omagiu adus acelui *dernier Barthes*, demult îndepărtat de obsesiile şi ereziile „tehniciste" ale păguboasei semiotici din *S/Z*, de pildă?), se cheamă *Grotowski: „Ce facem azi?"* şi poartă subtitlul *Mărturii dintr-un jurnal polonez*. „Jurnalul" are, neîndoielnic, valoarea lui în sine, dar mie mi se pare că aceasta se amplifică în momentul în care cititorul cărţii îl pune în conjuncţie cu *Anexele*. Acestea conţin un remarcabil eseu al lui Konstanty Puzyna despre *Apocalypsis cum figuris*, ultimul spectacol al lui Grotowski, plus câteva texte despre importanţa activităţii regizorului şi după ce acesta a renunţat a mai fi „creator de teatru", în sensul activ al sintagmei. Şi tot *Anexele* mai cuprind un text ce mi se pare de o importanţă majoră. Text important prin vizionarismul, dar şi prin claritatea lui, prin rigurozitatea cvasimatematică cu care Jerzy Grotowski formulează o definiţie a *performerului*, înţeles ca „om al acţiunii", ca „stare a existenţei", ca „om al cunoaşterii". Pentru care, el, Grotowski, a fost „un învăţător" ce şi-a dobândit „învăţătura" prin „iniţiere şi prin furt".

Importanţa volumului apărut la Editura Nemira se întăreşte, cred, prin aceea că eseului *Spre un teatru sărac* i se asociază şi alte texte datorate lui Grotowski. În afară celui menţionat mai sus, despre performer, se parcurge cu maxim interes cel despre Antonin Artaud (*Nu era pe deplin el însuşi*), un fel de manifest în favoarea bunei cunoaşteri a scrierilor acestuia asimilat unui profet, a eliminării „maimuţăririi" teoriilor sale, a dreptei sale evaluări, a recunoaşterii erorilor de aproximare ale acestuia. Grotowski îl deposedează – şi recunoaşte asta – pe Artaud de o seamă de false merite, din dorinţa de a le restitui „părinţilor" lor adevăraţi. Deposedarea nu înseamnă nicidecum desfiinţare. „Şi totuşi" – scrie Grotowski – „Artaud a fost un profet. Textele lui conţin o împletire cu totul deosebită, polisemantică de previziuni, aluzii atât de ciudate la ceea ce este posibil, viziuni şi metafore atât de sugestive, încât nu are cum să nu existe în toate acestea ceva exact şi inevitabil pe termen lung că *trebuie să se confirme*. Nu ştiu cum, dar trebuie. Şi se va confirma."

La fel de provocator e eseul *Răspuns lui Stanislavski*, a cărui importanţă *de etapă* Grotowski nu a negat-o niciodată. Dimpotrivă, ca şi în cazul lui Artaud, „învăţătorul" de la Teatrul „Laborator" din Wroclav a protestat la adresa „maimuţăririi" ei, a diletantismului în aplicarea acesteia. Fie şi numai pentru motivul că Grotowski însuşi, actor la origine, s-a format după metoda cu pricina. Iar dacă ceea ce a postulat Grotowski în *Spre un teatru sărac* se află la antipozii a ceea ce a enunţat Stanislavski în scrierile lui, e pentru că „adevăraţii elevi nu sunt niciodată elevi". Mai categoric: nu sunt imitatori. Grotowski se plasează aşadar pe sine în aceeaşi familie spirituală, atitudinală şi de creaţie cu Meyerhold ori cu Vahtangov. Care, asemenea Maestrului lor, asemenea azi unui Andrei Şerban, de pildă, au preţuit şi preţuiesc exerciţiile (găsim în volum un text intitulat chiar *Exerciţii*), atâta doar că ele sunt diferite de cele instituite de Stanislavski.

Citind eseuri precum cele menţionate mai sus (îl mai semnalez pe acela uşor mai tehnic, intitulat *Vocea*) şi relaţionându-le cu textul ce înseamnă „partea clasică" a volumului – e vorba, fireşte, despre *Spre un teatru sărac* – nu se poate să nu realizezi coerenţa, totul unitar al lucrării teatrale a lui Jerzy Grotowski.

O lucrare ce refuză „teatrul bogat", definit drept o „manifestare a cleptomaniei în artă", care nu izbuteşte să construiască decât „spectacole-hibrid". Spectacole ce vor din răsputeri să concureze oferta cinematografului şi a televiziunii, încercarea lor fiind socotită din start de Grotowski a fi sortită eşecului. „Teatrului bogat", regizorul de la Opole şi de la Cracovia le opune „teatrul sărac", concentrat pe „sufletul actorului", pe „dăruirea de sine" a acestuia. O dăruire ce nu se poate împlini fără spectator. Un spectator special, altul decât cel ce şi-a câştigat „mica lui stabilitate sufletească", ce se făleşte peste tot că ştie care şi unde sunt diferenţele dintre bine şi rău.

Jerzy Grotowski – Teatru şi ritual. Scrieri esenţiale. **Traducerea Vasile Moga. Prefaţa George Banu. Editura Nemira, Bucureşti, 2014.**

Oltiţa CÎNTEC

Faţa nevăzută a unui spectacol

Doi ani, atât i-a luat Cristinei Rusiecki să adune material, să-l trieze, să redacteze şi să vadă tipărit volumul ***Despre dictatori şi alţi demoni. Iulius Caesar, jurnal de repetiţii***, o carte apărută la Editura aTeNT a Teatrului Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara. Instituţie care a produs şi spectacolul. Lucrarea ei este un jurnal de repetiţii în cel mai precis sens al sintagmei, refăcând – din consemnări, impresii, declaraţii – partea nevăzută a spectacolului *Iulius Caesar*: perioada pregătirii lui. Cu rare excepţii, publicul venit la teatru nu se gândeşte, nici măcar fugar, la timpul de elaborare a unei noi producţii, la frământările, îndoielile, conflictele, emoţiile care se nasc şi consumă în acele aproximativ două luni cât durează, de regulă, preparativele pentru premieră. Cărţile de acest gen, care fac lumină şi în această secvenţă a artei teatrale, sunt binevenite, chiar necesare. Prin intermediul lor, publicul nespecialist devine un spectator mai bun, aflând cât de complicată este creaţia, câte individualităţi, de regulă extrem de diferite din punct de vedere artistic şi temperamental, trebuie să-şi găsească loc şi să se armonizeze în acest parcurs, câte detalii de viaţă personală, evenimente comunitare şi aspecte administrative presupune înscrierea unui nou titlu pe afiş. Cât priveşte publicul specializat sau în curs de specializare, el are oportunitatea de a descoperi şi a cunoaşte mai bine artiştii care nu se văd la premieră – regizorul, scenograful, compozitorul, coregraful –, iar pe cei care se văd, de a-i înţelege astfel mai bine. Şi pentru spectacolele în sine, jurnalele de repetiţii sunt importante în destinul lor postum, documentându-le pentru generaţiile viitoare.

O personalitate proteică precum cea a lui Alexander Hausvater e dificil de înghesuit între copertele unei cărţi. Cei care l-au văzut în acţiune recunosc vulcanul care erupe atunci când lucrează, „excitamentul" impus ca stare de spirit în cursul oricărui nou proiect. „Excitament" e unul dintre multele cuvinte originale pe care regizorul le-a creat şi patentat, cu largă circulaţie în folclorul teatral autohton, alături de „fizicaţie", de pildă, prin traducerea şi adaptarea liberă a cuvintelor din engleză. „Excitament" vine de la *excitement* şi amestecă emoţia, înfrigurarea, surescitarea, agitaţia, clocotul pe care etapa de pregătire a unei creaţii trebuie să le declanşeze, dar să le şi topească în secvenţe teatrale. Hausvater e ca o furtună: te prinde în vârtej şi trebuie să ţii pasul. Canonul său regizoral presupune lucrul în cantonament, dedicarea totală a tuturor celor implicaţi, aproape renunţarea la viaţa civilă şi concentrarea exclusivă pe cea artistică. Expansiv, tumultuos, făcând volute teoretice cu rost de puncte de sprijin date interpreţilor, oferind indicaţii, răspunzând la întrebări, arătând el însuşi atunci când nu a fost bine înţeles, enunţând sute de observaţii artistice şi tehnice, trecând firesc de la actor la muzică, la regia tehnică etc., nescăpând niciun detaliu, cerând fiecăruia tot ce poate face pentru rol şi spectacol. Personajul central al cărţii, ca şi al proiectului el este: Alexander Hausvater.

Aparent dominator, el ştie să preia din mers propunerile coechipierilor, dezvoltându-le în beneficiul ansamblului. Cristina Rusiecki le-a acordat atenţia meritată şi colaboratorilor lui Hausvater la *Iulius Caesar*: scenografelor Judit Dobre Kothay şi Velica Panduru, compozitorului Yves Chamberland, coregrafului Răzvan Mazilu, light designerului Lucian Moga, interpreţilor Ion Rizea, Colin Buzoianu, Doru Iosif, Cătălin Ursu, Victor Manovici, Romeo Ioan, Andrea Tokai, Benone Viziteu, Alina Ilea, Ana Maria Cojocaru, Matei Chioariu, Călin Stanciu jr, secretarului literar Codruţa Popov etc.

Jurnalul de repetiţii al Cristinei Rusiecki e plurivocal, reconstituind caleidoscopul repetiţiilor la *Iulius Caesar,* ilustrat abundent cu fotografiile color ale lui Adrian Pîclişan. E un material diaristic şi teatrologic valoros, pentru că toate consemnările reflectă aspecte esenţiale ale creaţiei scenice. E scris agreabil, într-un stil specific jurnalelor: deschis, intim aproape, plăcut de citit, surprinzând atmosfera. *Despre*

atent
teatrul naţional „mihai eminescu" timişoara
DESPRE DICTATORI ŞI ALŢI DEMONI
Cristina Rusiecki
Timişoara, 2013
Iulius Caesar, jurnal de repetiţii

dictatori şi alţi demoni. Iulius Caesar, jurnal de repetiţii e o carte-spectacol despre care, în prefaţă, Doru Mareş subliniază că e „un jurnal notat cu vocaţia documentaristului, dar hotărât stilistic cu dibăcia scriitorului". V-o recomand!

Teatrul Naţional Timişoara, colecţia *atent*, 2013

Cristina Rusiecki – Despre dictatori şi alţi demoni. *Iulius Caesar*, jurnal de repetiţii. **Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Timişoara, colecţia *atent*.**

Nicolae HAVRILIUC

Priviri spre viitor sau Priveliştea unor timpuri noi de creaţie

La apropierea de cartea ***Utopii performative. Artişti radicali ai scenei americane în secolul 21*** (Editura Humanitas, 2014), autoarea (critic de teatru şi redactor-şef al revistei *Scena.ro*) Cristina Modreanu te-ndeamnă să laşi la o parte ceea ce ştii sau ceea ce-ţi închipui că ştii, pentru că din rândurile discursului sau printre rânduri eşti pus în contact cu numeroase (nebănuite) înţelesuri despre ludic, în dimensiunea americană a spectacolului. Drumul Cristinei Modreanu pe scena americană de astăzi (călăuzită de „privirea oblică" şi „queer", echivalent pentru simţul de a contrazice existentul deja) este un util ghid pentru spectatorul, creatorul şi criticul de teatru care n-au avut şansa contactului direct cu fenomenul în derulare, perceput drept experiment sau eşantion de estetică a formelor mişcate scenic, într-un prezent (să-l cred generos sau nesigur din cauza reperelor în continuă diminuare) ce trimite la viitor, ca la o temă cu substrat performativ. Cartea este, în acelaşi timp, şi o sursă de informaţii privitoare la paleta spectacologiei contemporane, prin bibliografia sârguincios selectată, ce include peste 60 de titluri (nelipsind contribuţiile autohtone). Ceea ce se-ntâmplă pe scena americană pare o desprindere de postmodern, deşi în sine este un „simptom postmodern", când artiştii îşi propun să caute originarul prin „dorinţa de a revizita trecutul", la care se adaugă „observarea critică a prezentului tumultuos" (făţuită în *Scena politică*). Creatorul american de teatru se abate de la traseele strict umaniste abordate în culturile renascentistă, clasică, iluministă, romantică, realistă, congenere modernismului şi se-ncearcă în „meditaţii de natură science-fiction asupra condiţiei umane în viitor" (ca într-un segment premergător unei alte etape de creaţie, frizând o nouă Renaştere).

În capitolul *Reconstrucţii/ Reimaginări/ Revizitări* (căruia îi acord o sporită atenţie), Cristina Modreanu, devotată spiritului de explorare a viitorului, îşi întemeiază discursul pe „strategiile artistice" elaborate de Meredith Monk, prevestind „o lume mai bună" prin solicitarea „tuturor simţurilor umane" (în spectacole despre totalitarism, despre socialul relativ sau despre avuţia spirituală a omului), alături de Ping Chong, dând suflu nou unor spectacole de arhivă. Nu lipsesc eforturile lui Richard Move de a reface din memorie persoana Marthei Graham, din a cărei fiinţă, deşi plecată fizic din lume, semnalizează „o fereastră deschisă" spre viitor, în felul unui corp ceresc gravitând în jurul altui corp ceresc, fără să se ştie ce anume se-ntâmplă, dar de-ntâmplat se va întâmpla: semnele gravitării sunt prevestitoare. Nevoia de creaţie nouă izbucneşte din „imposibila reconstrucţie" a dansului, cel „aproape de natură" (Andrei Şerban), gândit şi mişcat de Merce Cunningham. Deliberat, „imposibilul" este o iluzie care nu se-nchide în neputinţă, ci întreţine, prin tresăriri, emoţionalul unor alte forme de creaţie. Mirarea grupului „Elevator Repair Service" că au descoperit în literatură „material pentru scenă" (când în Europa o asemenea practică aparţine firescului) avea să atragă atenţia privitorului prin cuvenita precizare: ERS şi-a propus o formă de spectacol *durational work*. Prin modul de concepere a dramatizării (romanele *Marele Gatsby* de F. Scott Fitzgerald, *Zgomotul şi furia* de William Faulkner şi *Fiesta* de Ernest Hemingway), ERS recreează viaţa şi adună spectatorii ca într-un habitat de natură. Producţiile lor vor lovi în spectacolele artificiale şi superficiale, nu puţine la număr în teatrul american sau chiar în media cea plină de surogate.

Fiind în creştere, „comportamentul artistic" american este bine organizat şi face suportabil exteriorul bazat numai pe „consum", uneori de nesuferit din cauza incredibilului pe care-l incumbă. Un *day dreaming*, cu adevărat să-i ungă la inimă pe americani, vine ca o revelaţie când se asistă la un spectacol de investire în expresii noi (în maniera alter-ego) a unui artist de legendă. Aşa procedează Anne Bogart în *Bob*, aducând în scenă, într-o nouă dimensiune temporală şi ludică, imaginea lui Robert Wilson. Natura creaţiei artistice americane, pe care o explică în detaliu Cristina Modreanu, îndeamnă şi la trăire, pentru că, potrivit lui Bob Wilson, „Nu poţi explica teatrul, trebuie să-l trăieşti". Altfel spus, raţionalul îşi are stufoasa rădăcină în afect, după cum ştiinţificul, oricât de autoritar şi de stăpânitor se doreşte, îşi are originea în poetic („Există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlneşte cu poezia" – glăsuieşte matematicianul Dan Barbilian, alias poetul Ion Barbu, în *De la geometrie la poezie*).

studii teatrale | eseu | sociologie

CRISTINA MODREANU

Utopii performative

Artişti radicali ai scenei americane
în secolul 21

HUMANITAS

Urmând traseul unui dramatic domestic, „songuri şi episoade narative, dintre care unele autobiografice, precum şi proiecţii ale unor desene de mână, fotografii, fragmente de film", Laurie Anderson sau „femeia poem" ia atitudine faţă de „cultura media atotputernică", extenuantă şi corozivă, în *United States*. Fragmente din acest spectacol şi altele au fost văzute şi la noi, în 2010, sub denumirea *Transitory Life*. „Ce înseamnă să fii câine?" este o întrebare pusă nu pentru a descoperi câinoşenia ascunsă a unui preopinent, ci pentru a înţelege inteligenţa virtuală a câinelui, presimţită de Laurie Anderson într-o vacanţă oarecare, alături de câinele său, în munţii Californiei, când „în urma unui atac ratat al unor vulturi, câinele a constatat îngrozit că nu numai mediul terestru e plin de posibile pericole, ci şi un alt mediu, mult mai amplu, care îi scapă de sub control".

Spectrul de reprezentare şi iluzionare scenică în dimensiune americană se extinde prin multiplicarea stilurilor de joc. Richard Maxwell, desprins „de canonul dramaturgiei universale", îl readuce pe Eugene O'Neill în atenţia privitorului, colaborând cu media şi cu tehnologia, dar elaborând în corpul flexibil al limbajului, prin deconstrucţia textului. La fel procedează şi „The Wooster Group", propunând „o realitate paralelă a piesei montate". Când este transpus scenic Tennessee Williams (*Vieux Carré*), se apelează la biografia şi la fotografiile autorului, aranjate tehnologic; sau, când este învelit într-o mantă nouă *Hamlet*, se foloseşte versiunea pentru scenă (cu Richard Burton) din 1964, filmată şi proiectată pe un ecran din fundal, spre a inspira actorii mişcaţi de regia Elizabethei LeCompte (spectacol văzut şi la noi, în Festivalul Internaţional Shakespeare, din 2010). Şi, bineînţeles, în prietenie cu tehnologicul. Dacă tehnologicul ajută omul să se exploreze pe sine şi chiar să-i întreţină imaginaţia, înseamnă că se vrea *background* pentru omul viitorului (!?).

Ceea ce particularizează autorii americani de „reconstrucţii/ reimaginări/ revizitări" scenice se află în modelarea propriilor priviri asupra „ştiutului deja" în teatru, prin distanţare şi ironie. Ca un amendament (inspirat din observaţiile critice ale Cristinei Modreanu) făcut acestor eforturi creatoare, vine din mărimea sau consistenţa lucrului pentru scenă. Artiştii, uneori, se grăbesc să declare o convenţie scenică, un „ştiut deja", fără ca respectiva convenţie să prindă cheag şi să ia amploare. Nevoia noului, din noul ce nu s-a trecut, explică fie o grabă provenită din ritmul alert al veacului (ce amprentează şi insul creator, şi insul consumator), fie dintr-o multiplicare a golului sufletesc, pe care artiştii îl resimt şi vor să-l umple prin creaţie, uneori în serie. Când determinarea nu vine din interior, ci dintr-un fundal care impulsionează, se face jocul *imitaţiei*, iar ritmul alert al veacului (suportul uman ori prea adumbrit, ori prea apăsat de efectele tehnologicului) îşi face de cap, în cunoştinţă de cauză, că nimeni nu-i încearcă îmblânzirea sau corelarea cu ritmul omului şi al naturii.

Cartea *Utopii performative* de Cristina Modreanu poate inspira scrierea unei alte cărţi, în special din viziunea autoarei, ce pune în comunicare arta cu societatea. Altfel spus, este cartea ce prepară înţelesuri noi la fiece lectură. Pentru că n-am avut şansa călătoriei printre iluziile americane ale ludicului scenic, mi-am propus să „revizitez" cartea Cristinei Modreanu, mereu şi mereu, iar pentru a face agreabilă singurătatea lecturii, după necesităţi, mă voi asocia şi cu *Teatrul e vis* de Octavian Saiu. Oricum, salut, în cele două prezenţe (fiinţe creatoare în plină putere) ale teatrului românesc, două nume notabile în teatrologia noastră şi, de ce nu, chiar şi a lumii. Cărţile lor nu pot fi văzute decât în relaţie: Octavian Saiu vrea să iasă din ipostaza de critic de teatru şi să facă direcţie de scenă, adică să construiască lumi imaginare; Cristina Modreanu, avantajată de proiectul unor lumi imaginare, în ipostaza de critic de teatru îl pregăteşte pe locuitorul acestor spaţii (cu „dragoste, nu cu lăcomie"). Revigorarea prin teatru n-are „nimic de a face cu dorinţa de putere, ci cu dorinţa – mult mai ambiţioasă – de a modifica conceptul de umanitate".

Cristina Modreanu – Utopii performative. Artişti radicali ai scenei americane în secolul 21. **Prefaţă de Marian Popescu. Bucureşti, Editura Humanitas, 2014, 194 p.**

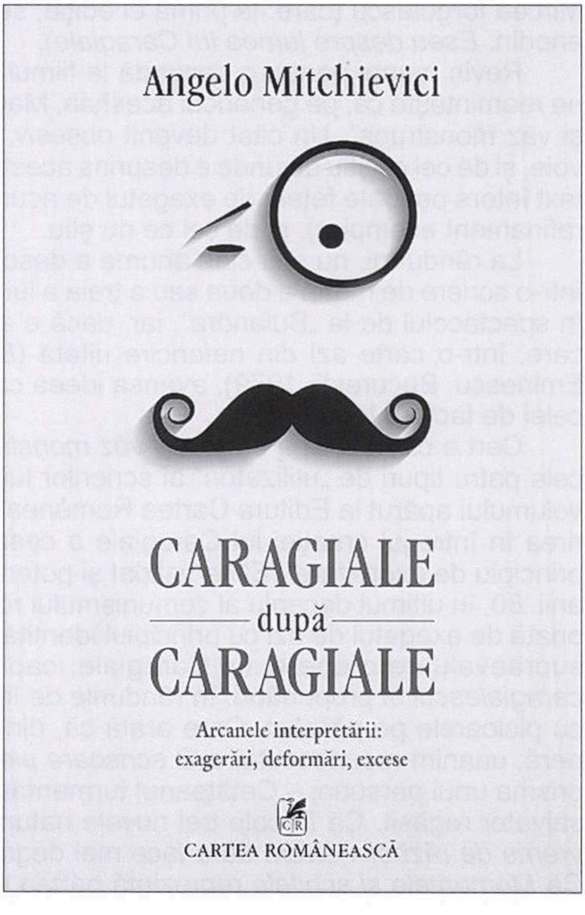
Mircea MORARIU

Caragiale – „Simţ enorm şi văz monstruos“ la o nouă lectură

Undeva, în paginile de final ale cărţii ***Caragiale după Caragiale – Arcanele interpretării: exagerări, deformări, excese*** (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014), autorul ei, Angelo Mitchievici, citează două fragmente din scrierile lui Andrei Pleşu. Ambele desprinse din cartea *Comèdii la porţile Orientului*, apărută, în 2012, la Editura Humanitas.

În primul, binecunoscutul eseist invocă obsesia citatului din Caragiale: „Citatul din Caragiale stă asupra noastră ca o fatalitate, ca o insomnie. Orice păţim, orice spunem, orice gândim în spaţiul politic şi social al României de azi se regăseşte gata păţit, gata spus, gata gândit în textele magistrului.“ Cel de-al doilea face referire la actualitatea lui Caragiale. Pornind de la observaţia potrivit căreia „chestiunea contemporaneităţii, actualităţii lui Caragiale este şi ea deplasată, de la lumea lui Caragiale la caragialescul potenţial al locuitorilor ei“ (Angelo Mitchievici), Andrei Pleşu conchidea: „De aceea problema nu este dacă, astăzi, Caragiale este sau nu este actual, ci, invers, dacă noi suntem sau nu caragialeşti.“

În clipa în care ochii mi-au căzut pe cele două citate, îndeosebi pe cel de-al doilea, gândul m-a dus la problema actualităţii şi contemporaneităţii unui alt mare dramaturg şi la o altă carte. Dramaturgul e Shakespeare, cartea se cheamă *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?* (Editura Meridiane, Bucureşti, 1994). În ea, John Elsom a strâns dezbaterile pe această temă din cadrul unui colocviu dedicat ei, dar şi celebrei lucrări a lui Jan Kott, de către A.I.C.T. Când scria cartea, publicată în 1964, Kott mergea atât de departe cu evaluarea contemporaneităţii lui Shakespeare, încât mai-mai că lăsa impresia că Marele Will este atât de nemuritor, încât el locuieşte, cum spunea Elsom, în casa de alături.



Cert e că *Shakespeare – contemporanul nostru* a generat o mişcare. O mişcare care nu a fost identică – spune John Elsom – în Est şi în Vest. În Occident, ea s-a manifestat pe coordonate preponderent estetice; în Estul comunizat, contemporaneitatea shakespeariană „a deschis zăgazurile metaforei politice". Fără îndoială că aşa au stat lucrurile, iar cei ce, spre exemplu, au văzut *Hamlet*-ul lui Tocilescu şi al lui Caramitru, din 1985, de la „Bulandra", ştiu despre ce vorbesc.

Cam la fel s-a consumat în România, de după 1945, povestea scrierilor lui Ion Luca Caragiale. Şi din nou, cei ce au văzut spectacolele – dintre care aş numi acum doar câteva: *D'ale carnavalului* de Lucian Pintilie, din 1966 (deschizător de drumuri), *Scrisoarea pierdută* a lui Ciulei (fie varianta din 1972, fie cea din 1979), *Scrisoarea pierdută* a lui Mircea Marin de la Braşov, din stagiunea 1977-1978, şi, din nou *Scrisoarea*..., în versiunea de la Teatrul Mic a lui Silviu Purcărete –, îmi vor da, cred, dreptate. Între matrice identice s-a plasat filmul *De ce trag clopotele, Mitică?*, turnat între anii 1981–1982, interzis de cenzura comunistă, ieşit la public poate prea târziu, doar în 1990, comentat excelent în chiar paginile cărţii la care vreau să mă refer în cele ce urmează şi socotit de autorul ei, Angelo Mitchievici, ca un fel de „moment de sinteză" al operei lui Caragiale ori ca o „montare polifonică" a acesteia. Aproximativ acelaşi lucru s-a petrecut cu exegeza teoretică a operei caragialiene, indiferent dacă e vorba despre *Caragiale şi Caragiale – jocuri cu mai multe strategii* a lui Florin Manolescu sau despre *Marea trăncăneală* scrisă de Mircea Iorgulescu (care, la prima ei ediţie, se numea, din ordinul cenzurii, absolut anodin: *Eseu despre lumea lui Caragiale*).

Revin numai pentru o secundă la filmul lui Lucian Pintilie. Angelo Mitchievici ne reaminteşte că, pe genericul acestuia, Maestrul a pus celebrul citat „Simţ enorm şi văz monstruos". Un citat devenit obsesiv, repetat adesea, cu voie sau fără de voie, şi de cei ce ştiu de unde e desprins acesta (din *Grand Hotel „Victoria Română"*, text întors pe toate feţele de exegetul de acum, în ceea ce aş numi o analiză de un rafinament exemplar), şi de cei ce nu ştiu.

La rându-mi, nu ştiu cine anume a descoperit respectivul fragmenţel, ascuns într-o scriere de mâna a doua sau a treia a lui Caragiale. Cred că tot Lucian Pintilie, în spectacolul de la „Bulandra", iar, dacă e aşa, avea dreptate Valentin Silvestru, care, într-o carte azi din nefericire uitată (*Elemente de caragialeologie*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979), avansa ideea că exegeza scenică ar fi dat un impuls celei de factură teoretică.

Cert e că acel *simţ enorm şi văz monstruos* a avut un succes enorm la toate cele patru tipuri de „utilizatori" ai scrierilor lui Caragiale, identificaţi de semnatarul volumului apărut la Editura Cartea Românească. El, acest citat, a impus descoperirea în întregul creaţiei lui Caragiale a ceea ce Angelo Mitchievici numeşte „un principiu de exorbitare". El i-a validat şi potenţat contemporaneitatea, îndeosebi în anii '80, în ultimul deceniu al comunismului românesc. O contemporaneitate relaţionată de exegetul de azi cu principiul identităţii. Poate că tot el a dus şi la un fel de supraevaluare a operei lui Caragiale, capitolul *Lumea operei lui Caragiale şi caragialescul ei* propunând, în rândurile de început, o operaţiune dură de revenire cu picioarele pe pământ. Care arată că, din literatura dramatică, marea capodoperă, unanim recunoscută, e *O scrisoare pierdută*, analizată ceva mai încolo prin prisma unui personaj – Cetăţeanul turmentat – şi a unui obiect – bileţelul rătăcit şi salvator regăsit. Că în cele trei nuvele naturaliste – *O făclie de Paşti, Păcat* şi *În vreme de război* – avem de-a face mai degrabă cu un „naturalism *second hand*". Că *Momentele şi schiţele* reprezintă partea cea mai reprezentativă a operei şi că aici Caragiale „ridică acest gen scurt la o complexitate şi o anvergură pe care probabil nu o va mai atinge niciodată". Şi că nuvele fantastice – *La hanul lui Mânjoală, Kir Ianulea, Calul dracului, La conac* – înseamnă „o probă de virtuozitate", dar nu „un proiect substanţial". De unde şi observaţia că „ceea ce îl aduce în atenţia contemporaneităţii pe Caragiale nu este nici direcţia naturalistă, nici cea a povestirii fantastice sau a celei orientale, nici drama, ci comedia şi momentele, devenite un depozit inepuizabil de citate reprezentative".

După acest exerciţiu de severă luciditate, de maximizare a acesteia, dar şi de necesară igienă literară, urmează câteva remarcabile analize. Precum cea deja menţionată, dedicată *Scrisorii pierdute*, cea a *Situaţiunii*, rămasă celebră prin fraza necesităţii unei dictaturi ca în Rusia (*Apocalipsa veselă à la Caragiale*), cea complet novatoare şi cu impact de reevaluare a lui Lefter Popescu, personajul principal din *Două loturi* (*Lefter Popescu – omul fără însuşiri*), cea a permanentei preocupări pentru scrierile comediografului a „cerchiştilor" sibieni (*Caragiale şi Caragiale în Cercul Literar de la Sibiu*), ş.a.m.d., ş.a.m.d.. Totul citit într-o perspectivă filosofică, de unde desele referinţe îndeosebi la scrierile lui Alexandru Dragomir, cu teoriile sale despre deformare.

Se prea poate ca, uneori, acel ***simţ enorm şi văz monstruos***, adesea citat, să fi dus la exagerări. Numai că acest exces a fost în specificul secolului în care a trăit Caragiale, i-a marcat configurarea identitară. A fost în însăşi marca de identificare a secolului al XX-lea şi a impus o grilă de valorizare a operei. Grilă defel artificială, ci argumentată de chiar specificul scrierilor lui Caragiale. Cartea lui Angelo Mitchievici dovedeşte cu prisosinţă, eleganţă, forţă argumentativă şi rigoare academică acest lucru.

Angelo Mitchievici – Caragiale după Caragiale – Arcanele interpretării: exagerări, deformări, excese. **Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014.**

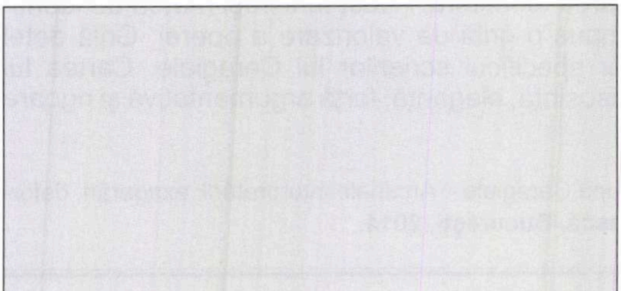
Mircea MORARIU

Fiabilitatea criteriilor

Practicienii cronicii de teatru – mulţi, şi unii chiar buni (aşa cum au fost odinioară), mai puţini şi mai puţini buni, însă infinit mai certăreţi şi mai orgolioşi (aşa cum sunt azi) – s-au recrutat îndeobşte dintre absolvenţii de la Litere sau de la Teatrologie, arareori de la Filosofie. Liviu Ornea şi Adrian Mihalache – primul matematician, cel de-al doilea politehnist, ambii universitari de top, recunoscuţi de comunitatea academică prin performanţele lor în domeniile în care îşi exercită profesia de bază – reprezintă excepţii. Excepţii fericite, aş zice, nu doar fiindcă sunt pasionaţi cu adevărat de teatru – ceea ce înseamnă că, înainte de *a trebui* să meargă la teatru, au făcut lucrul acesta cu plăcere –, ci şi pentru că scrisul lor emană competenţă, seriozitate, cultură generală, cultură teatrală şi stil. Ambii au debutat şi s-au format în climatul fertil al unor reviste serioase, precum *Dilema* şi *Scena*, amândoi au fost ori sunt pe mai departe legaţi de revista *Teatrul azi*, chiar dacă le găsim semnăturile şi în alte publicaţii, ca – de pildă – *Lettre Internationale* sau *Observator cultural.*

Mai vechiul venit în critica teatrală, Adrian Mihalache, a debutat în volum ceva mai demult, cartea lui *Verva Thaliei* (Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană), apărută în 2004, fiind şi azi un util instrument de lucru. Liviu Ornea a făcut-o acum, în 2014, prin *Un matematician la teatru,* op apărut la Editura Tracus Arte.

Dar nu fiindcă ***Un matematician la teatru*** e scrierea unui familiar al cifrelor cred că nu ar fi tocmai lipsit de interes să precizez că volumul are 275 de pagini. Ci pentru a sublinia ideea, menţionată de Liviu Ornea însuşi în interesantul şi defel formalul *Cuvânt înainte*, că ne aflăm în posesia unei selecţii ce reţine ceea ce autorul a socotit a fi mai bun şi mai semnificativ din scrisul său în domeniu. Nu faptul că Liviu Ornea a considerat că nu e oportun să includă în respectiva selecţie cronica lui de debut mi se pare demn de semnalat. (Mai întotdeauna, recitite peste ani, textele de debut stânjenesc.) Ci acela că lipseşte – şi nu întâmplător – unul dintre cele mai controversate texte semnate de el: cronica la spectacolul *Elizaveta Bam,* montat la „Bulandra" de regretatul Alexandru Tocilescu. O cronică ce a apărut în revista *Teatrul azi*, căreia redactorul-şef al revistei, Florica Ichim, i-a dat drumul – cum se zice –, deşi nu i-a împărtăşit nicidecum nici ideile, nici argumentaţia, nici judecata, nici verdictul. Opunându-i o replică extrem de argumentată, semnată de ea însăşi. Astăzi, Liviu Ornea îşi califică scrierea ca fiind „inutil violentă". Are dreptate. Iar ceea ce s-a întâmplat atunci validează ceea ce Liviu Ornea constată (în acelaşi *Cuvânt înainte,* câteva pasaje mai sus) în legătură cu riscurile mai mari asumate de cronicarul de teatru prin comparaţie cu cronicarul literar, din pricina capcanelor pe care primul ar trebui să le evite. Totodată, acelaşi eveniment nefericit dovedeşte cât de greu e să ai şi să rămâi fidel unor criterii – cuvânt care apare adesea în cuprinsul volumului. Şi tot el pune sub semnul întrebărilor şi al îndoielilor opiniile exprimate în articolul *Ce formidabilă harababură!*, inserat de semnatarul cărţii în partea finală a acesteia.



LIVIU ORNEA

UN MATEMATICIAN
LA TEATRU

Tracus Arte

Din felul în care Liviu Ornea şi-a ordonat cronicile în volum nu ne e nicidecum greu să deducem că criticul crede pe mai departe în supremaţia regizorului. Arta acestuia e analizată în detaliu (deşi nici textul dramatic nu e neglijat), criticul probând o atenţie şi o memorie vizuală ieşite din comun, dar şi capacitatea de a transpune riguros în cuvinte ceea ce a văzut. E limpede: Liviu Ornea nu scrie de mântuială, nu fuşereşte, nu agreează stilul *pe repede înainte*. Volumul nu probează că Liviu Ornea s-ar afla în mod obligatoriu în posesia unui program critic, în sensul că ar urmări constant şi cu predilecţie un anume director de scenă ori anumite tendinţe. Cu toate acestea, e sigur că criticul se numără printre cei mai buni comentatori ai spectacolelor semnate de Bocsárdi László, socotit – pe drept cuvânt – „cel mai apropiat în spirit de Grotowski“ (dintre regizorii din România, fireşte). Lui Bocsárdi îi sunt analizate patru spectacole, şi trebuie să spun că sunt pe deplin de acord cu ceea ce scrie Liviu Ornea despre ele.

Preferatul cronicarului nu e însă, din câte se pare, Bocsárdi, ci Dragoş Galgoţiu. Spun aceasta, nu doar fiindcă din creaţia acestuia sunt comentate cinci spectacole, ci şi fiindcă empatia e evidentă. Avem de-a face, cred, chiar cu mai mult decât o empatie, iar acest *mai mult* atrage după sine o anume indulgenţă faţă de creaţia lui Galgoţiu. O indulgenţă uşor deranjantă în cronica la *Epopeea lui Ghilgameş*, dar mai cu seamă în aceea la *Viaţa e vis*.

Din creaţia lui Alexandru Dabija sunt comentate opt spectacole, iar comentariile mizează mult pe nuanţă şi pe autentic spirit critic. Din cele opt cronici, la spectacole de valori diferite, se desprinde limpede ideea că nu s-a născut încă regizorul care să zămislească doar capodopere şi că criticului îi revine misiunea de a stabili ierarhii.

În general, Liviu Ornea nu e intimidat de „greii regiei româneşti“. El nu se află, de pildă, „în cultul“ lui Silviu Purcărete. Dacă împărtăşesc aproape necondiţionat ceea ce scrie matematicianul nostru, după ce a fost şi a văzut *D-ale carnavalului* şi *Lulu,* nu sunt la fel de vehement ca el în întrebările referitoare la rostul prezenţei unui spectacol precum *Pălăria florentină* în ediţia din anul 2013 a FNT. Cu precizarea că eu am văzut spectacolul la Iaşi, iar Liviu Ornea la Bucureşti; şi că, în materie de teatru românesc, am renunţat demult să intru în controverse cu cineva, dacă nu am văzut aceeaşi reprezentaţie.

Autorul cărţii nu e partizanul unanimităţilor, dovadă în acest sens fiind afirmaţia că Felix Alexa ar fi un „regizor supradimensionat“ de critică. Dacă lui Liviu Ornea nu îi place mai nimic din ceea ce a făcut regizorul în cauză (nu îi prea plac nici spectacolele lui Radu Afrim, de altfel, dar nu cred că le-a văzut şi recenzat pe toate, şi nici măcar pe cele mai semnificative) şi e vehement în afirmarea distanţelor sale faţă de creaţia acestuia, în alte cazuri, nu puţine, criticul se arată consecvent ideii exprimate în deja menţionatul *Cuvânt înainte* – idee potrivit căreia „unul dintre lucrurile cele mai dificile e să recunoşti că un spectacol care nu-ţi place e bun“.

Da, Liviu Ornea crede în supremaţia regizorului. Dar – lucru important! – nu neglijează actorii. Are şi aici un preferat, în persoana lui Marius Stănescu. Opţiunea nu e nicidecum, s-o recunoaştem, neinspirată sau neîndreptăţită.

Criticul nu reuşeşte întotdeauna (cum cred că nu a reuşit încă nimeni) să depăşească prefabricatele lingvistice, atunci când vine momentul de a scrie despre arta actorului şi rolul acesteia în succesul spectacolului, dar efortul de înnoire şi de depăşire a ucigătoarelor poncife e evident şi merită salutat ca atare.

Tot la fel cum e limpede că *Un matematician la teatru* este o carte utilă.

Liviu Ornea – Un matematician la teatru**, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2014.**

Raluca TULBURE

Trei cărţi, un singur autor: Zeno Fodor

Anul acesta, cunoscutul teatrolog Zeno Fodor, laureat al Premiului UNITER pentru întreaga activitate, a împlinit 80 de ani. De necrezut! Zeno, cu statura lui impunătoare, cu spiritul său ager, cu sprinteneala-i fizică şi de gândire, se pare că a găsit secretul tinereţii fără bătrâneţe, pe care ni-l dorim cu toţii.

În acest an aniversar, Editura Nico din Târgu Mureş i-a scos trei cărţi: una de autor, una de traduceri şi una de mărturii despre cariera sa (printre cele mai longevive).

Prima carte, intitulată ***Scrieri teatrale***, reuneşte – după cum singur mărturisea, în prefaţă – „articole din vremea studenţiei, ultimul fiind foarte recent". Lucrând atât la Teatrul Naţional, cât şi la „Ariel", ca director sau secretar literar, Zeno Fodor a considerat că nu e cazul să-şi spună părerea despre munca celor care i-au fost colegi. Astfel, cartea cuprinde interviuri şi articole despre spectacole studenţeşti, trupe străine, festivaluri. Venind din interiorul fenomenului teatral, fie el de adulţi sau de copii, Zeno Fodor are toate armele critice: obiectivitate, spirit justiţiar, profunzime în analiză, deţine măsura exactă în a decanta, comenta, judeca şi emite păreri. Totul este făcut cu tact, pentru a se situa pe o poziţie echidistantă faţă de fenomenul analizat. Mi-au plăcut în mod deosebit consideraţiile sale privind misiunea şi importanţa secretarului literar, ignorate sau nebăgate în seamă de mulţi manageri ai zilelor noastre. O carte care, în principal, ne descoperă valenţele unui oraş (Târgu Mureş) şi al unor oameni despre care s-a scris puţin. „Istoricul de

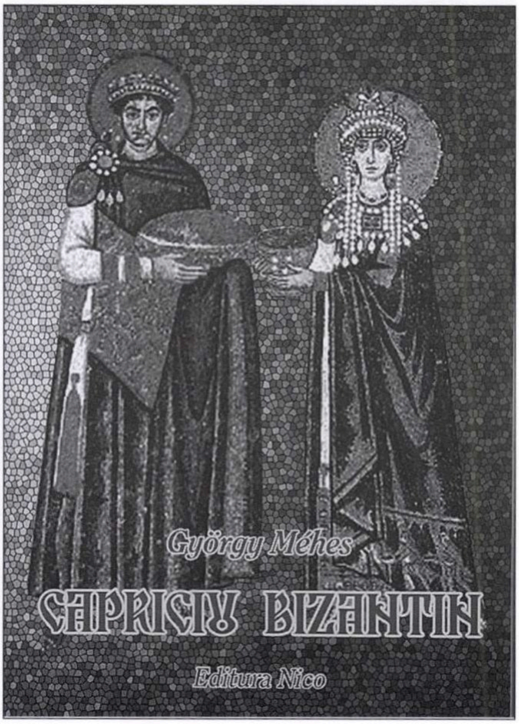
Zeno Fodor
Scrieri teatrale
Editura Nico

ZENO FODOR - 80

teatru din mine" – scrie Zeno Fodor – „are orgoliul să creadă că nişte colegi de breaslă din viitor îmi vor mulţumi." Eu o fac, de pe-acum!

A doua carte este ***Zeno Fodor-80***; un titlu simplu şi grăitor. Editorul coordonator Daniela Gîfu a avut idea de a strânge mărturii despre teatrologul, directorul şi omul Zeno Fodor, la cei 80 de ani de viaţă şi 60 de activitate în slujba teatrului. Prieteni, colegi şi colaboratori au creionat portretul unui om dăruit, al unui caracter puternic, evocat cu simpatie, cu respect şi cu emoţie de regizori importanţi (Alexa Visarion, Elemér Kincses, Radu Penciulescu, Mircea Cornişteanu, Cristian Ioan, Mihai Manolescu, Mihai Lungeanu, Ion Mircioagă, Theodor Cristian Popescu, Nicolae Scarlat, Eugen Todoran, Bogdan Ulmu), de actori din diverse generaţii, teatrologi şi critici, scriitori, artişti plastici şi gazetari. Toţi au subliniat calităţile umane şi intelectuale ale lui Zeno Fodor, denumindu-l „un ferment care a înnobilat mişcarea teatrală", „un cavaler al armoniei", „omul cu teatrul în sânge", „un prieten apropiat şi de încredere", „un împătimit de teatru", „un domn subţire", „un nobil cavaler la curtea Thaliei", „o voce a liniştii şi înţelepciunii", „un paznic de vis al teatrului". Mă opresc aici, pentru că altfel aş fi tentată să citez toată cartea. Oricum, portretul creionat de atâta lume nu face altceva decât să contureze personalitatea unui om care respiră teatru prin toată fiinţa sa.

Ultima dintre cele trei cărţi este una de traduceri. Arta traducerii este o altă latură a personalităţii lui Zeno Fodor. A tradus mult: peste 50 de piese (de Arthur Miller, Georges Feydeau, Marc Camoletti, Alejandro Casona, András Süto, Gergely Csiky, Jaroslav Vostry, Nikolai Erdman, Gabor Görgey), multe dintre ele jucate pe scene din România, iar altele publicate în volume. Volumul de faţă este versiunea în limba română a cinci piese scrise de György Méhes şi reunite sub titlul *Capriciu bizantin*. Figură reprezentativă a literaturii maghiare din România, autor de romane şi nuvele, piese de teatru şi literatură pentru copii, György Méhes a dovedit un simţ deosebit al construcţiei dramatice, al creionării unor personaje puternice, vii, al îmbinării satirei înţepătoare cu accente lirice care au sporit calitatea pieselor sale. Zeno Fodor s-a simţit atras de specificitatea dramaturgică a lui György Méhes, iar cele cinci piese – ***Capriciu bizantin*** (trei personaje, o interesantă privire asupra istoriei), *Trâmbiţele Ierihonului* (tot de inspiraţiei istorică), *Kir Ianulea* (o adaptare după nuvela lui I. L. Caragiale, o piesă veselă, cu iz de vodevil), *Tu cine eşti?* (destul de jucată, în două personaje, ce tratează condiţia actorului) şi *33 de anonime* (o comedie spumoasă) – sunt tot atâtea soluţii repertoriale.

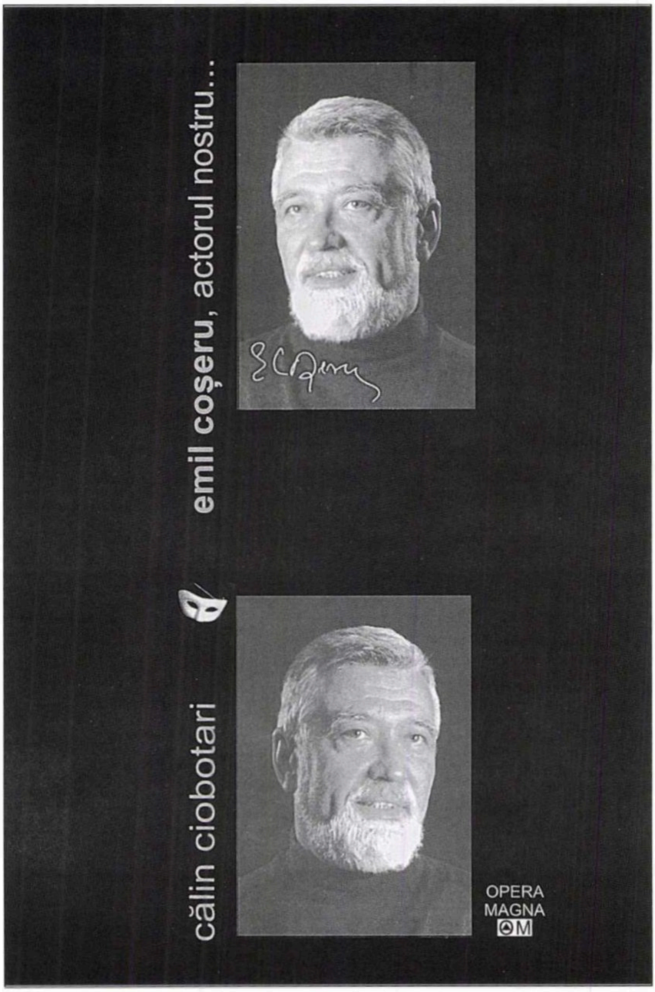


Zeno Fodor – Scrieri teatrale, **Editura Nico, 2014; Daniela Gîfu** – Zeno Fodor-80, **Editura Nico, 2014; György Méhes** – Capriciu bizantin, **Editura Nico, 2014.**

Oltiţa CÎNTEC

Cartea, ca probă de rezistenţă prin memoria scrisă

O istorie povestită este cartea apărută, la începutul verii, sub sigla Editurii ieşene Opera Magna, iar protagoniştii săi sunt actorul Emil Coşeru, coregrafa Dana Coşeru, soţia sa, şi Călin Ciobotari, în postura de intervievator. Jurnalistul nu e la primul proiect de acest fel: în 2010 semna un alt tom dedicat unei actriţe ieşene – *Cornelia Gheorghiu, între Ciocârlia şi Sarah Bernhardt* (Editura Junimea) –, aşezând între coperte o întreagă carieră interpretativă, prin recursul la mărturisirea consemnată. Acum, în lumina reflectoarelor editoriale s-a poziţionat un alt interpret de marcă al Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri” Iaşi, iar volumul, intitulat sugestiv ***Emil Coşeru, actorul nostru***..., devine o nouă secvenţă de istorie vie, subiectivă, a ultimelor decade ale scenei naţionale din molcomul târg al Ieşilor. E interesant – şi trist – faptul că, deşi este vorba despre personalităţi care au slujit cu dăruire, talent şi profesionalism cel dintâi teatru naţional din România, instituţia nu s-a implicat în niciun fel în sprijinirea apariţiei celor două volume!



O carte de dialog are marele avantaj că te ţine, ca lector, prins de discuţia la care devii martor. Călin Ciobotari are expertiza teatrologică şi experienţa gazetărească de a conduce un interviu prelung, care nu-şi pierde suflul, ba parcă devine cu fiecare pagină mai substanţial şi mai captivant. Perspectiva e cea diacronică: o abordare firească, debutând cu anii de copilărie, la Tecuci, cu familia părintească, şcoala, facultatea de actorie... Când a dat Emil Coşeru admitere la Actorie, la Bucureşti, în 1965, înscrişi erau 2000 de candidaţi! A picat! Dar a fost admis în acelaşi an, la o a doua sesiune, intrând la clasa lui Moni Ghelerter. Din 1969, a venit la Naţionalul ieşean, unde joacă şi acum. A debutat în Treplev din *Pescăruşul* Cătălinei Buzoianu, iar cel mai recent rol al său a fost Goyart van Meervenne din *Hyeronimus* de Nic Ularu. O jumătate de veac pe aceeaşi scândură! Dar Emil Coşeru a făcut şi film. Şi a fost/ este profesor la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iaşi, transmiţând tinerilor aspiranţi la gloria teatrului lucrurile esenţiale, acumulate în decursul unei cariere bogate, de succes.

Călătoria propusă de *Emil Coşeru, actorul nostru...* e un parcurs plăcut în istoria teatrului ieşean al ultimilor 50 de ani, parcurs intermediat de biografia artistică a deţinătorului rolului titular. Călin Ciobotari îl provoacă pe Emil Coşeru la portretizarea colegilor (actori), a regizorilor, a directorilor de teatru – postură în care Emil Coşeru însuşi s-a aflat, ca director adjunct, în vremea directoratului lui Mihai Ursachi, la începutul anilor '90 –, la caracterizarea spectacolelor în care a jucat, a personajelor întrupate, mai ales roluri de june-prim. Caracterizarea e însoţită şi de fragmente de cronici apărute în periodice, şi ele mărturii preţioase ale producţiilor artistice. Sub rezerva subiectivităţii asumate de confesiune, paginile cărţii sunt file importante de istorie recentă a teatrului ieşean, lipsit, din păcate, de o monografie care să-i aşeze reuşitele şi care să erodeze uitarea inevitabilă.

Vorbind despre sine, colegi şi artişti pe care i-a întâlnit, Emil Coşeru face o mulţime de referiri la statutul actorului, dezvăluie secrete-trucuri ce ţin de mecanismele interioare ale profesiei, utile mai ales artiştilor, dar şi profanilor. Citită cu atenţie, cartea devine şi un minimanual cu sfaturi pentru cei interesaţi „să fure" de la cei mai experimentaţi. Discursul livresc nu cosmetizează, nu se opreşte numai asupra evenimentelor şi aspectelor plăcute, ci prezintă lucrurile cu francheţe, aşa cum e Emil Coşeru. Spune, adică, lucrurilor pe nume, cu luciditate.

Companioană de nădejde a actorului Emil Coşeru, balerina şi coregrafa Dana Coşeru are contribuţia ei rememorativă. Partener de viaţă şi creaţie artistică, doamna Dana – apelativ ce redă exact personalitatea ei distinsă, discretă – a vorbit despre omul, actorul şi profesorul Emil Coşeru. Despre episodul Italia, despre curajul şi problemele pe care le-au avut înainte de '89 din cauza prieteniei cu Tereza Culianu, sora lui Ioan Petru Culianu, şi cu Dan Petrescu, pe care i-au sprijinit când erau supravegheaţi strict de poliţia politică. Cu care au fost solidari, pe care i-au ajutat şi alături de care au considerat că trebuie să reziste prin spiritualitate. Printre multe alte lucruri spectaculoase, în paginile cărţii dai şi peste o poezie a lui Emil Brumaru, scrisă la 28 octombrie 1980, pentru familia Coşeru: „Deci pentru Dana şi Emil,/ Ea balerină, el actor,/ de la un alt Emil, umil,/ Ce suge rouă prin fitil/ Şi-mpuşcă fluturii din zbor."

Zeci de ore de dialog, câteva pachete de ţigări, alte zeci de ore de transcriere, selectare, ordonare a materialului brut, animat de oameni care se pricep, fiecare, la ceea ce fac, vorbind despre alte câteva sute de creatori cu care s-au intersectat profesional, lăsând în urmă sute de roluri, de spectacole jucate în mii de reprezentaţii, pentru plăcerea a zeci sau sute de mii de spectatori – aşa arată, statistic, *Emil Coşeru, actorul nostru...* Rostul unei asemenea cărţi este să devină o secvenţă de înfrângere a fragilităţii teatrului, de rezistenţă prin memoria lui scrisă.

Călin Ciobotari – Emil Coşeru, actorul nostru..., **Iaşi, Editura Opera Magna, 2014.**

Mircea MORARIU

Emil Coşeru, pe scena vieţii

Se înmulţesc volumele dedicate actorilor românilor. Şi nu este vorba doar despre studii monografice consacrate acelor slujitori ai scenei trecuţi în lumea umbrelor, ale căror cariere sunt cunoscute azi graţie documentelor de arhivă, cronicilor sau amintirilor celor ce i-au mai „prins" în viaţă. Nu e vorba numai despre cărţi consacrate actorilor bucureşteni care, datorită talentului lor, dar şi faptului că beneficiază de un plus de expunere publică (radio, televiziune, film), se bucură de mai multă notorietate şi popularitate şi fac respectivul produs editorial mai vandabil. Ci şi de cărţi sub formă de interviu cu artişti aflaţi în plină putere creatoare, cu oameni care au spus deja „ceva" pe scenă şi în cinematografie şi e de sperat că o vor face şi pe mai departe cu mijloacele artei lor, dar care au multe a spune şi altfel, cu ajutorul confesiunii provocate. Cărţi ai căror protagonişti sunt, pe lângă monştri sacri din Teatrele bucureştene, actori din „teatre de provincie", pe nedrept numitele aşa, teatre care şi prin contribuţia lor ori datorită acesteia au izbutit să fie autentice şi continue locuri de creaţie.

Cred că nu există român familiarizat cu lumea spectacolului, fie el de teatru, cinematografic sau de televiziune care să nu îl fi văzut ori să nu fi auzit vreodată numele lui Emil Coşeru. Şi să nu confunde numele acestuia cu cel al marelui lingvist de origine română Eugen Coşeriu. Fără a fi un răsfăţat al cinematografiei, Emil Coşeru a apărut constant în filme, multe dintre ele de succes. S-a întâmplat ca acestea să îşi prelungească viaţa dincolo de sala de cinematograf, să fie un fel de constantă a vieţii noastre, aşa cum a fost cazul cu *Ciprian Porumbescu,* în care Emil Coşeru a jucat un semnificativ rol în anii de debut ai carierei sale. Dar, s-a întâmplat ca filmele în cauză să aibă uneori, încă de la început garanţia numărului mare de spectatori asigurat datorită genului lor, acela extrem de în vogă al telenovelei şi destinaţiei lor, micul ecran, aşa cum a fost cazul serialului *Regina.*

Fără doar şi poate titlurile amintite mai sus ca şi altele precum *Dimitrie Cantemir, Munţii în flăcări, Vlad Ţepeş, Trandafirul galben, Masca de argint, Un bulgăre de humă* dar şi *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* îşi au rostul lor, un rost ce nu se limitează la condiţia de repere ale fişei de creaţie a lui Emil Coşeru. Dar, oricât de pregnantă ar fi această realitate, mai puternic decât ea e statut de om de teatru al artistului, consolidat prin ani şi prin roluri. Statut mărturisit a fi predilect şi preferat chiar de Emil Coşeru. Un statut ce s-a definit, precizat, dezvoltat şi diversificat pe scena/scenele Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi. Un teatru în care Emil Coşeru a debutat îndată după ce a absolvit IATC-ul, în 1969, la clasa lui Moni Ghelerter, celebru şi ca profesor, dar şi ca regizor, în primul rând imbatabil alcătuitor de distribuţii. Un teatru căruia actorul i-a rămas fidel până azi. Aşa se face că Emil Coşeru a ajuns să se identifice cu Naţionalul ieşean, aşa se face că ieşenii simt că ar avea un soi de „drept de proprietate" asupra artistului.

Mă gândesc că tocmai acest „drept de proprietate" l-a îndemnat pe teatrologul ieşean Călin Ciobotari să aleagă drept titlu recentei cărţi pe care i-a consacrat-o lui Emil Coşeru şi pe care, la urma urmei, a scris-o împreună cu acesta, ***Emil Coşeru,***

***actorul nostru**...* (Editura *Opera Magna*, Iaşi, 2014). Citind-o, observi că respectivul drept e resimţit ca o onoare de artistul născut la Tecuci. Care, în pofida ofertelor ce nu au lipsit, una dintre ele venind chiar din partea marelui regizor Valeriu Moisescu, acelaşi care a „mutat-o" pe Gina Patrichi de la Galaţi la „Bulandra", a preferat să rămână la Iaşi. Loc unde nu a fost şi nu este doar ceea ce se cheamă un „actor important" sau „un actor mare", ci este un om al Cetăţii.

Merita, aşadar, Emil Coşeru o carte sau este ea doar reflexul unui răsfăţ personal? După părerea mea, o merita cu prisosinţă. Fireşte, în primul rând datorită rolurilor jucate pe scenă. Care nu au fost deloc puţine, cele mai multe în texte „cu greutate", concretizate în spectacole însemnate, înscenate de regizori de mâna întâi. Recapitularea lor, defel o recapitulare oarecare sau autoflatantă, ci una în care spiritul critic al intervievatului se exercită cu dreaptă măsură, reprezintă miezul volumului. Din cele 250 de pagini ale cărţii, vreo 120 sunt consacrate respectivei rememorări. Zece pagini sunt dedicate lui Emil Coşeru – actorul de film, încă vreo 25 unor microportrete ale colegilor de scenă sau ale regizorilor sub bagheta cărora a lucrat artistul.

Numai că Emil Coşeru a devenit pentru ieşeni „actorul lor" nu doar prin ceea ce a realizat pe scenă. Integrat în viaţa culturală a Iaşului, artistul a devenit parte a frământărilor acesteia. Frământări care, în ultimii ani ai dictaturii comuniste, au devenit acute, binecunoscute întregii ţări graţie informaţiilor difuzate în principal de *Radio Europa Liberă*. Frământări de care Emil Coşeru şi soţia sa, Dana Coşeru, nu au fost străini. Ba dimpotrivă. Acestei implicări, dar şi lămuririi unor aspecte ale disidenţei unor Dan Petrescu, Luca Piţu, Liviu Antonesei, Alexandru Călinescu, disidenţă pe care familia Coşeru a cunoscut-o din interior, cu riscurile de rigoare, îi este consacrat capitolul *Disidenţă, revoluţie, democraţie*.

Îndată după 1989, Emil Coşeru a devenit directorul adjunct al Teatrului Naţional din Iaşi. Rolul său ar fi fost acela de a-l secunda şi de a-l familiariza cu complicata lume a teatrului pe poetul Mihai Ursachi, de abia întors din exil. Din felurite motive, decent şi cu măsură explicate de protagonist, acest rol s-a extins, cu costuri deloc minore pentru omul Emil Coşeru. Unele specifice unei perioade agitate, altele ţinând de dominantele unei colectivităţi umane şi profesionale prin definiţie greu de mulţumit. Şi, ca lucrurile şi însăşi viaţa artistului să devină încă şi mai complicate, anii aceia în care o lume şi ierarhiile ei se reaşezau au coincis cu eforturile reînfiinţării învăţământului superior teatral în Capitala Moldovei. Emil Coşeru a avut, în respectivul context, un rol de întemeietor, condiţie ce nu l-a scutit de ingratitudinea ce a făcut ca, la un moment dat, să rămână fără clasă şi să fie „salvat" de regretata Natalia Dănăilă, cea care i-a încredinţat o promoţie de la Secţia de „păpuşi".

Toate aceste accidente de parcurs sunt evocate în carte, fără ca protagonistul să facă din ele un capăt de ţară ori să transforme volumul în prilej de decontare târzie a unor răfuieli personale. Emil Coşeru spune exact cât vrea, cât trebuie şi cât e firesc şi elegant să o facă, evitând capcanele intervievatorului, temperându-i cu umor tendinţa de a-l trage de limbă mai mult decât ar fi fost cazul. O tendinţă exacerbată mai cu seamă atunci când vine vorba despre directoratul lui Cristian Hadji-Culea.

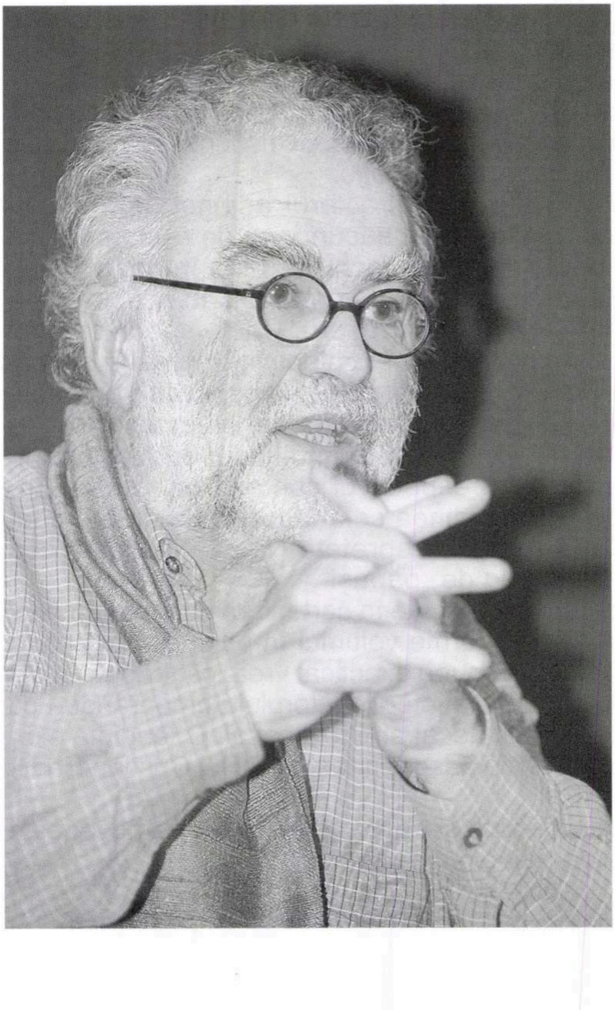
Şi, prin felul în care vorbeşte despre sine şi despre cariera lui, se dovedeşte încă o dată un aristocrat. Ceea ce nu e deloc puţin lucru.

Călin Ciobotari – Emil Coşeru, actorul nostru..., **Editura Opera Magna, Iaşi, 2014**

VEŞTI

George Banu, primul laureat de origine română al Marelui Premiu al Francofoniei

Ca în fiecare an, la sfârşitul lui iunie, Academia Franceză a făcut publică lista premiilor pe care le-a decernat apoi în cadrul unei ceremonii programată în luna septembrie la Paris. Scriitorul şi criticul de teatru George Banu, stabilit la Paris din 1973, este primul intelectual de origine română laureat al Marelui Premiu al Francofoniei, distincţie înfiinţată cu scopul de a aduce omagiu „operei unei persoane francofone care, în ţara sa sau la nivel internaţional, a contribuit în mod excepţional la menţinerea şi îmbogăţirea limbii franceze".



Cu această ocazie, François Saint-Paul, ambasadorul Franţei în România, i-a adresat un mesaj de felicitare lui George Banu: „*Îmi face o deosebită plăcere să îi adresez domnului George Banu cele mai calde felicitări şi să îi urez succes pe viitor. Cred că George Banu, asemeni altor nume celebre, dintre care îi voi cita pe Cioran, Eliade şi Brâncuşi, pune în evidenţă frumoasele relaţii franco-române, precum şi împletirea a două culturi care nu au încetat niciodată să se îmbogăţească reciproc. De curând, domnul Banu ne-a împărtăşit tuturor, prin scrierile sale, imaginea Parisului său intim, adăugând o nouă dimensiune poetică acestui spaţiu în care mulţi români celebri şi-au regăsit sau şi-au împlinit destinele*".

George Banu este, totodată, Ofiţer al Ordinului Artelor şi Literelor şi Cavaler al Ordinului Naţional al Meritului, distincţii primite din partea Republicii Franceze. Tot în Franţa, George Banu a primit, de trei ori, premiul criticii (Prix de la Critique) pentru cea mai bună carte de teatru.

Teatrul din Turda, redenumit în memoria lui Aureliu Manea

Începând cu data de 13 august 2014, Teatrul Municipal din Turda se numeşte **Teatrul „Aureliu Manea“ Turda**, în semn de omagiu adus marelui regizor creator, dispărut dintre noi anul acesta, artist vizionar de a cărui personalitate destinul instituţiei a fost şi rămâne profund legat.

Sub influenţa lui Jerzy Grotowski, ilustrul fondator al legendarului Teatr Laboratorium din Wrocław, Manea a visat să aibă propriul său laborator de teatru. Gândul a prins contur la Turda, acolo unde a găsit locul şi trupa prielnică pentru noi experienţe şi explorări despre care au depus mărturie spectacole excepţionale precum *Medeea* sau *Tigrul*.

Iniţiat şi susţinut cu ardoare de către managerul instituţiei, Narcisa Pintea, cu ajutorul nemijlocit al surorii artistului, Viorica Samson Manea, şi al unor personalităţi ale vieţii teatrale româneşti: Ion Caramitru, George Banu, Andrei Şerban, Constantin Chiriac, cărora li s-au alăturat Paul Salzberger, Ileana Lucaciu, Vladimir Brânduş, Claudiu Groza ş.a., confirmat apoi printr-o hotărâre a membrilor Consiliului Local al municipiului Turda, visul oamenilor de teatru a devenit realitate.

Ne simţim onoraţi să susţinem iniţiativa imperios necesară de a numi Teatrul Municipal Turda în onoarea regretatului regizor vizionar Aureliu Manea – Teatrul „Aureliu Manea“ Turda. Regizorul pentru care „spectacolele de teatru sunt sărbători ale vieţii fără bariere“ a fost creatorul care a îmbogăţit lumea teatrului cu spectacole remarcabile, căci el a înţeles teatrul în epiderma lui gravă, complexă şi adesea derutantă... Teatrul nu poate lipsi din viaţa noastră de zi cu zi. E ca o boală incurabilă căreia i se caută degeaba antidot. Şi nu vaccinul te poate vindeca de el, ci numai încăpăţânarea de a rămâne viu şi mângâiat de muze. Şi într-o astfel de lume este important să păstrăm vie memoria celor care i-au marcat cu adevărat cursul. (**Ion Caramitru**)

Sunt cu totul de acord şi aplaud iniţiativa de a da Teatrului din Turda numele colegului meu şi artistului unic care a fost Aurel Manea. Va fi o onoare pentru oraşul Turda să fie asociat cu numele acestui regizor. (**Andrei Şerban**)

Aureliu Manea a călătorit în toată ţara, dar Turda rămâne locul de referinţă şi, de aceea, a da numele său acestui teatru în care eu i-am văzut, înainte de plecarea din ţară, ultimul spectacol de neuitat, Gaiţele, *mi se pare complet legitim. Un act de justiţie estetică, de morală şi de memorie. O asemenea iniţiativă onorează figura mitologică a teatrului românesc din anii ’60–’90 şi este totodată ocazia de a-i aduce un binevenit omagiu.* (**George Banu**)

TEATRUL de pe LIPSCANI

Un nou teatru în peisajul cultural bucureştean

Dragi colegi,

Cu patru ani în urmă, traversând un Lipscani cu gropi şi noroi până la glezne, păşind peste un şanţ pe o podină alunecoasă de lemn, reuşeai să ajungi la o uşă din fier cornier, cu vopseaua scorojită, în spatele căreia descopereai cu dezgust, însoţit de mirosul greu de igrasie, foaierul şi sala, altădată bine luminate şi strălucind de curăţenie ale ansamblului folcloric RAPSODIA ROMÂNĂ...

Refugiat temporar, pe perioada în care i se repara sediul de pe Calea Victoriei, îşi desfăşura aici activitatea teatrul de revistă TĂNASE, găzduit de sindicatul CARTEL ALFA, care preluase după revoluţie clădirea în proprietate.

Lipsa banilor pentru investiţii, costurile mari de întreţinere, precum şi dezinteresul (atât al teatrului TĂNASE, care privea, cu bagajele făcute, doar spre noul său sediu, cât şi al personalului mărunt care se ocupa de administrarea clădirii din partea sindicatului) aveau ca efect proasta exploatare şi deteriorarea vizibilă a clădirii. Tencuiala căzută de pe faţadă şi coloanele ei majestuoase, uşile şi ferestrele cu grilaje din fier beton, ca la puşcărie, o jumătate de foaier ocupată de un magazin de rochii pentru mirese şi o altă parte, de o agenţie de voiaj, nu se potriveau câtuşi de puţin cu imaginea unui TEATRU...

La vremea aceea aveam deja experienţa practicării teatrului independent căci, director fiind la teatrul din Constanţa, făcusem, în incinta teatrului, în participaţiune cu o colegă actriţă, domnişoara ANAMARIA TRAMUNDANA, o cafenea teatrală – CAFÉ D'ART –. Cum talentul de întreprinzător al colegei mele a dat rezultate, cafeneaua s-a extins şi în afara teatrului, s-au organizat spectacole, au fost invitaţi actori din Bucureşti, spectacole ale lui Cris Simion, Horaţiu Mălăele, Adriana Trandafir...

Și, evident, într-o elementară logică mercantilă, dar nu numai, a apărut ideea extinderii activităţii la Bucureşti, unde şi actorii erau mai la îndemână şi publicul, şi toate celelalte...

Aşa că, iată-ne, echipă constănţeană, frământând noroaiele pe Lipscani şi zicându-ne că i-ar sta mult mai bine acestui frumos teatru (în care mi-aduceam aminte că jucasem de câteva ori, aflat în turneu cu spectacolele teatrului constănţean) mult mai bine i-ar sta, ziceam, dacă în loc de rochii de mireasă ar fi o elegantă cafenea a teatrului pe care s-o cheme LA MUSE, iar pe frontispiciul clădirii ar trona, cu litere mari, firma: TEATRUL DE PE LIPSCANI, cum ştiam că se numise prin anii '40 când se juca aici *TITANIC VALS*-ul lui Tudor Mușatescu.

Și am fost la Arşinel care mi-a spus că i-ar fi plăcut să mă aibă vecin în foaierul său, dar că tocmai s-au terminat reparaţiile teatrului său şi e pe picior de plecare; şi Arşinel l-a sunat pe dl. Bogdan Hossu Preşedintele lui CARTEL ALFA; şi domnia sa s-a arătat interesat de idee şi a fost mulţumit că a apărut cineva dispus să investească pentru a schimba faţa clădirii; şi am făcut frumoasa cafenea LA MUSE în foaier; şi am construit o mică scenă unde am prezentat spectacole de teatru-cafe; şi am râvnit mereu la scena mare care între timp fusese încredinţată spre folosinţă altui refugiat din motive de construcţii – Teatrul „Ion Creangă“ – şi unei alte companii amatoare de chirii modice – Passe Partout a lui Puric; şi am făcut atunci o asociaţie culturală a cărei interfaţă, o companie teatrală organizatoare şi producătoare de spectacole se numeşte TEATRUL DE PE LIPSCANI; care asociaţie s-a oferit să amenajeze sala, cabinele actorilor, scena, să repună în funcţiune mecanica de scenă, trapa, turnanta, etc. obţinând în schimb, prin contract, dreptul de utilizare a sălii; şi, spre deosebire de ceilalţi colocatari, care au preferat să se retragă decât să participe la cheltuieli, am şi făcut noi toate acestea: am vopsit, spălat, am aruncat camioane de gunoi, am schimbat mocheta, rafistolat mobilierul...

Şi ne facem, astfel, intrarea în această stagiune, şi cu aceasta, în peisajul teatral bucureştean, cu un teatru nou, elegant, şi un eveniment care deja a trezit interesul spectatorilor, bucuroşi să participe la festivalul care omagiază viaţa artistică a lui Horaţiu Mălăele – „FEST PE LIPSCANI – MĂLĂELE“.

Iar eu mă umflu în pene că sunt DIRECTOR ARTISTIC al acestui frumos teatru, alături de tinerii şi de fapt cei mai importanţi prin energia lor care imprimă ritmul – ANAMARIA TRAMUNDANA – DIRECTOR ECONOMIC şi ALEX GHIŢĂ – ADMINISTRATOR.

Cu drag, Lucian IANCU

Sala Muse

Sub semnul limbii române

În perioada 11–28 septembrie 2014 a avut loc cel mai amplu schimb cultural între două Teatre Naţionale – cel din Bucureşti şi cel din Chişinău – în cadrul unui turneu de anvergură aşezat sub un numitor comun: limba română. Cu această ocazie se vor juca 7 spectacole reprezentative din repertoriul celor două teatre.

Programul turneului **Teatru românesc la Bucureşti şi Chişinău** s-a deschis, în 11 septembrie, cu vizita Teatrului Naţional „Mihai Eminescu" din Chişinău, care a prezentat publicului bucureştean, timp de 4 zile, spectacole de mare succes din repertoriul curent: *Amorul dănţuie şi feste joacă* după William Shakespeare, regia Alexandru Vasilache, *12 scaune* după Ilf şi Petrov şi *Hronicul găinarilor* după Aureliu Busuioc, ambele în regia lui Petru Hadârcă, precum şi *„Copiii foametei. Mărturii"* de Alexei Vakulovski, regia Luminiţa Ţâcu.

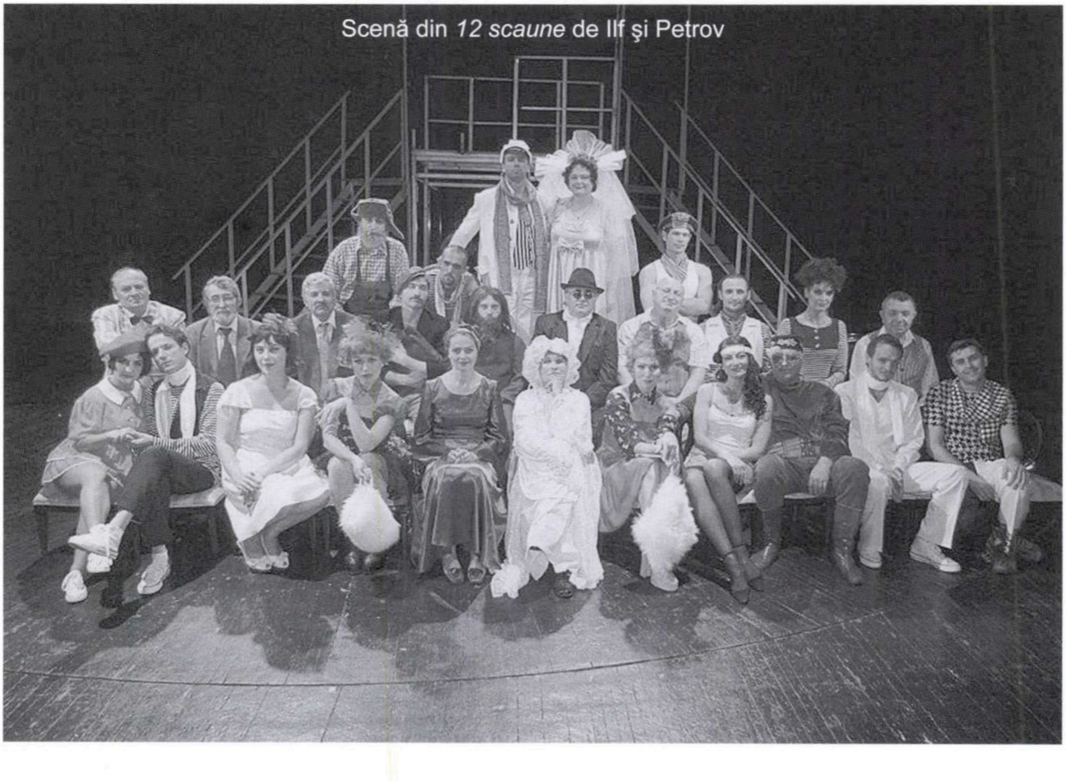
Începând din 23 septembrie, scena Teatrului Naţional „Mihai Eminescu" va fi gazdă pentru spectacolele Teatrului Naţional „I.L. Caragiale" din Bucureşti: *Dineu cu proşti* de Francis Veber, regia Ion Caramitru, *Micul infern* de Mircea Ştefănescu, regia Mircea Cornişteanu şi *Sinucigaşul* de Nikolai Erdman, regia Felix Alexa, fiecare cu câte două reprezentaţii la Chişinău.

Turneul este susţinut de Institutul Cultural Român, OMV Petrom şi Biofarm. Parteneri media: Televiziunea Română şi Societatea Română de Radiodifuziune.

Ion CARAMITRU şi Horaţiu MĂLĂELE în *Dineu cu proşti* de Francis Veber

Foto: Augustin Bucur

Scenă din *Amorul dănţuie şi feste joacă* după William Shakespeare



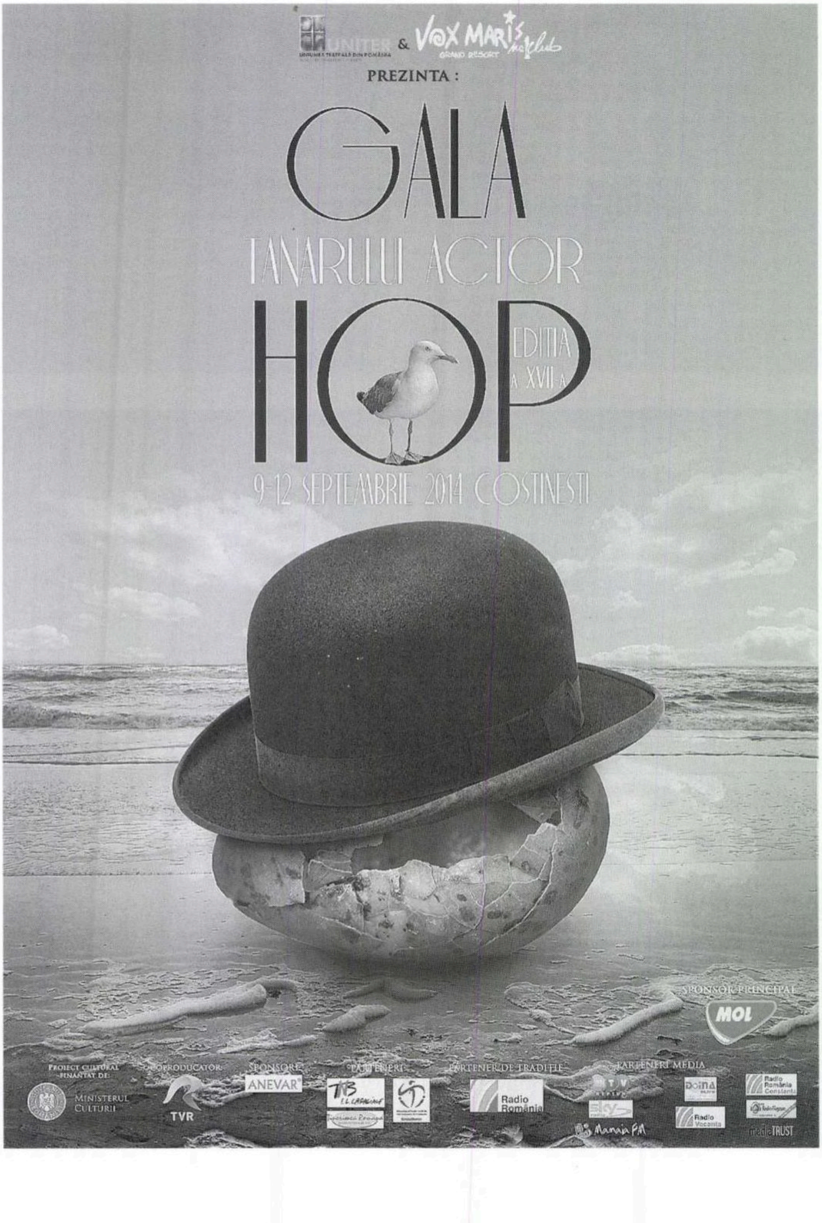
Scenă din *12 scaune* de Ilf şi Petrov

INFO UNITER

Eveniment UNITER în septembrie: LAUREAŢII GALEI TÂNĂRULUI ACTOR HOP 2014

Ediţia a XVII-a a Galei Tânărului Actor HOP, desfăşurată la Vox Maris No.1 Club Grand Resort din Costineşti, s-a încheiat în seara zilei de 12 septembrie 2014.

Juriul final a fost format din **GIANINA CĂRBUNARIU – regizor; TUDOR GIURGIU – regizor, producător de film; IOANA MARCHIDAN – dansator, coregraf; GEORGE MIHĂIŢĂ – actor; ANA ULARU – actriţă.**


UNITER
& VOX MARIS No1 club GRAND RESORT
PREZINTA :
GALA
TANARULUI ACTOR
HOP
EDITIA A XVII-A
9-12 SEPTEMBRIE 2014 COSTINESTI
SPONSOR PRINCIPAL
MOL
PROIECT CULTURAL FINANTAT DE:
MINISTERUL CULTURII
COPRODUCATOR:
TVR
SPONSORI:
ANEVAR
PARTENERI:
PARTENER DE TRADITIE:
Radio România
PARTENERI MEDIA
Radio Vacanta
Radio România Constanta
Mamaia FM
mediaTRUST

PREMIILE GALEI TÂNĂRULUI ACTOR HOP

• **Premiul „ŞTEFAN IORDACHE“- Marele Premiu al Galei Tânărului Actor HOP**, a fost acordat actriţei **ADA LUPU** pentru rolul din propria sa compoziţie „Nu e ceea ce pare“ – după fotografia „Penitent Daughter“ de Gregory Crewdson, precum şi pentru interpretarea personajului *Olive Oyl*.

Premiul se acordă în memoria marelui artist Ştefan Iordache, cel care a fost membru al juriului la mai multe ediţii ale Galei HOP, un mare apropiat al acestui eveniment şi al susţinerii tinerilor la început de carieră. Începând de anul trecut, organizatorii Galei au decis ca Premiul „Ştefan Iordache“ să devină MARELE PREMIU AL GALEI. Acesta a fost acordat, începând cu ediţia 2009, pentru cel mai bun actor la Secţiunea individual.

Premiul a fost înmânat de criticul de teatru MARINA CONSTANTINESCU.

• **Premiul pentru cea mai bună actriţă, Secţiunea individual,** a fost acordat actriţei

ANA MARIA BERCU pentru rolul *Nina Zarecinaia* din „Pescăruşul“ de A.P.Cehov, precum şi pentru personificarea artistei *Ella Fitzgerald*.

Premiul a fost înmânat de actorul FLORIN PIERSIC JR.

• **Premiul pentru cel mai bun actor, Secţiunea individual,** a fost acordat actorului

ANDREI CIOPEC pentru rolul *Dorel* din propria sa compoziţie după fotografia „Crabs Skinningrove“ de Chris Killip, precum şi pentru personificarea lui *Nicolae Furdui Iancu*.

Premiul a fost înmânat de actorul BOGDAN DUMITRACHE.

• **Premiul „Cornel Todea“[1] – Premiul pentru cea mai bună trupă de actori,** a fost acordat spectacolului **„Paravan – Două telefoane“**, scenariul şi regia Matei Lucaci-Grunberg, cu: Irina Antonie, Andrei Cătălin, Iulia Ciochină, Octavian Costin, Mădălina Craiu şi Ştefan Huluba.

Premiul a fost înmânat de regizorul MIRCEA CORNIŞTEANU.

• **Premiul „Sică Alexandrescu“** (începând cu a V-a ediţie), premiul special al juriului, a fost acordat actorului **ALEXANDRU APOSTOL** pentru rolul *Andrei Prozorov* din „Trei surori“ de A.P.Cehov şi pentru personificarea lui *Iggy Pop*.

Premiul a fost înmânat de actorul GEORGE REMEŞ.

PREMIUL PUBLICULUI

• **Cea mai bună actriţă: ADA LUPU** pentru rolul din propria sa compoziţie „Nu e ceea ce pare“ – după fotografia „Penitent Daughter“ de Gregory Crewdson, precum şi pentru interpretarea personajului *Olive Oyl*.

• **Cel mai bun actor: IOAN ALEXANDRU SAVU** pentru rolul *Blaze* din spectacolul „Ce a zis vrabia“ de Danny Mitarotondo, precum şi pentru personificarea lui *Robert Downey jr.* în „Tropic Thunder“.

Premiile a fost înmânate de Gyöngyi HUNYADI şi UNDINA BUBUR, reprezentantele MOL România, sponsorul principal al evenimentului.

---

[1] Premiul este susţinut, începând cu ediţia a XVI-a, de **familia Todea**.

Ada LUPU, câștigătoarea Marelui Premiu al Galei Tânărului Actor HOP, 2014

- **Cel mai bun spectacol: „Paravan – Două telefoane“**, scenariul şi regia Matei Lucaci Grunberg, cu: Irina Antonie, Andrei Cătălin, Iulia Ciochină, Octavian Costin, Mădălina Craiu şi Ştefan Huluba.

Premiul a fost înmânat de actorul PAVEL BARTOŞ.

PREMII GĂZDUITE ÎN CADRUL GALEI TÂNĂRULUI ACTOR

- **PREMIUL pentru prestanţă şi rostire scenică** oferit de actriţa Dorina Lazăr, a fost acordat actorului **OCTAVIAN COSTIN** pentru rolul *Victor* din spectacolul „Paravan-Două telefoane“, scenariul şi regia Matei Lucaci-Grunberg, precum şi pentru personificarea lui *Slava Polunin.*

Premiul a fost înmânat de criticul de teatru ILEANA LUCACIU.

- **PREMIUL VOX MARIS[1]: ADA LUPU** pentru rolul din propria sa compoziţie „Nu e ceea ce pare“ – după fotografia „Penitent Daughter“ de Gregory Crewdson, precum şi pentru interpretarea personajului *Olive Oyl.*

Premiul a fost înmânat de VIOREL RUSE, manager general VOX MARIS.

ŞANSĂ !

Începând cu această ediţie, regizorul şi producătorul de film **TUDOR GIURGIU** acordă unuia dintre concurenţii viitoarelor Gale HOP şansa de a face parte din programul „10 pentru FILM la TIFF“, iniţiat în 2012 de Festivalul Internaţional de Film Transilvania.

La Gala HOP 2014 această această şansă este oferită actriţei **RÉKA SZÁSZ.**

Programul aduce în atenţia publicului, a presei şi a cineaştilor alţi 10 actori de teatru talentaţi. „10 pentru FILM“ îşi propune să promoveze figuri noi în filmul românesc şi vizează actorii care s-au remarcat în teatru, dar care nu au avut până acum şansa afirmării în cinema, indiferent de vârstă, aflaţi la debut sau cu roluri minore avute deja în producţii autohtone.

Actorii beneficiază de materiale de prezentare – broşură, fotografii şi clipuri realizate într-un studio profesionist – participă la workshopuri şi întâlniri şi sunt prezentaţi spectatorilor, jurnaliştilor şi oamenilor din industria filmului – regizori, producători români şi străini, directori de casting şi agenţi: http://tiff.ro/sites/libraries/ckfinder/userfiles/files/Brosura%2010%20pentru%20film_2014.pdf

A prezentat actorul PAVEL BARTOŞ.
Directorul artistic al Galei HOP: regizorul RADU AFRIM.

---

[1] Premiul Vox Maris, acordat în anul 2013 celui mai tânăr concurent, se acordă, începând cu ediţia 2014, câştigătorului Marelui Premiu.

Ⓟ Teatrul „C.I. Nottara", București

Festivalul Internaţional de Teatru
Fest^(in) pe Bulevard, ediţia a II-a
11–18 octombrie 2014, Bucureşti

program

EVENIMENT STRADAL
Sâmbătă, 11 octombrie, ora 16.30:
în faţa Teatrului *Nottara*
Un zâmbet, click şi... gong!
regia: Mihai Lungeanu,
scenografia: Victor Diaconu

***Secţiunea* BULEVARDUL COMEDIEI**
Sâmbătă, 11 octombrie, ora 18.00:
Teatrul *Nottara*, foaierul Sălii *Horia Lovinescu*
Vernisajul Expoziţiei de fotografie de teatru
(momente din prima ediţie a Festivalului)
Autori: Maria Ştefănescu şi Sorin Radu
ora 18.30:
Sala *Horia Lovinescu*
Deschiderea Festivalului
(constituirea Juriului de Public
pentru Secţiunea Bulevardul Comediei)
ora 19.00:
Don Quijote, adaptare după Miguel de Cervantes,
regia: Mihai Măniuţiu,
scenografia: Adrian Damian
Producţie a **Teatrului Naţional, Târgu Mureş**
(Trupa *Liviu Rebreanu*)

Duminică, 12 octombrie, ora 18.00:
Teatrul *Nottara*, Sala *Horia Lovinescu*
Lansare de carte
ora 18.15:
Hai lu lu NU Hey You You
(spectacol muzical dedicat Mariei Tănase),
un spectacol de Radu Afrim
Producţie **UNITER**

Luni, 13 octombrie, ora 18.00:
Teatrul *Nottara*, Sala *Horia Lovinescu*
Tartuffe sau Impostorul, după Molière,
versiunea scenică şi direcţia de scenă:
Victor Ioan Frunză, scenografia: Adriana Grand
Producţie a **Teatrului Metropolis, Bucureşti**

Marţi, 14 octombrie, ora 18.00:
Teatrul *Nottara*, Sala *Horia Lovinescu*
Lansare de carte
ora 18.15:
Miss Daisy şi şoferul ei de Alfred Fox Uhry,
regia: Claudiu Goga,
scenografia: Ştefania Cenean
Producţie a **Teatrului Evreiesc de Stat, Bucureşti**

Miercuri, 15 octombrie, ora 21.00:
Teatrul *Nottara*, Sala *George Constantin*
Play Shakespeare,
după operele lui William Shakespeare,
adaptarea şi regia: Cristian Pepino,
scenografia: Cristina Pepino
Producţie a **Teatrului *Ţăndărică*, Bucureşti**

Joi, 16 octombrie, ora 18.00:
Teatrul *Nottara*, Sala *Horia Lovinescu*
Lansare de carte
ora 18.15:
VICTOR'ia(opus I),
scenariul şi regia: Hélène van der Stichel,
coregrafia: Dany Lays
(spectacol supratitrat în limba română)
Producţie a **Companiei Teatrale Petits Bâtons Production, Fontaine (Franţa)**

Sâmbătă, 18 octombrie, ora 18.00:
Teatrul *Nottara*, Sala *Horia Lovinescu*
Festivitatea de premiere
ora 19.00:
Lorin şi Marius Mihalache în concert
închiderea festivalului

***Secţiunea* COMPETITIVĂ**
MICI CRIZE... (ŞI) ELECTORALE
Sâmbătă, 11 octombrie, ora 21.00:
Teatrul Nottara, Sala George Constantin
Scene din viaţa insectelor
de Karel & Josef Capek,
adaptare & versur și direcţia de scenă:
Victor Ioan Frunză,
scenografia: Adriana Grand
Producţie a **Centrului Cultural UNESCO *Nicolae Bălcescu,* Bucureşti**
Spectacol în afara concursului

Duminică, 12 octombrie, ora 21.00:
Teatrul *Nottara*, Sala *George Constantin*
Panică *de* Mika Myllyaho, traducerea: Cristina Toma,
regia: Theodor-Cristian Popescu,
scenografia: Cosmin Florea
Producţie a **Teatrului *Nottara,* Bucureşti**
Spectacol nerecomandat copiilor sub 14 ani

Luni, 13 octombrie, ora 21.00:
Teatrul *Nottara,* **Sala *George Constantin***
PokerFace de Petr Kolecko,
traducerea: Mircea Dan Duţă,
regia: Adela Biţică, scenografia: Ştefan Caragiu
Spectacol special realizat pentru Festival de
Teatrul *Nottara,* Bucureşti,
în coproducţie cu **UNATC *I.L. Caragiale,* Bucureşti**

Marţi, 14 octombrie, ora 21.00: Teatrul *Nottara,*
Sala *George Constantin*
Bob (Fasole) de Elin Rahnev,
regia: Liupcio Gorghievski,
scenografia: Maria Dimanova
(spectacol supratitrat în limba română)
Producţie a **Teatrului de Dramă şi de Păpuşi, Vraţa (Bulgaria)**

Miercuri, 15 octombrie, ora 18.00:
Teatrul *Nottara,* **Sala *Horia Lovinescu***
Noul locatar *de* Eugène Ionesco,
traducerea: Vlad Russo şi Vlad Zografi,
regia: GâborTompa, decorul: Helmut Stürmer,
asistent scenografie şi costumele:
Corina Grămoşteanu
Producţie a **Teatrului *Nottara,* Bucureşti**
ora 20.00:
Teatrul Odeon, Sala **Majestic**
Titanic vals de Tudor Muşatescu,
regia:Alexandru Dabija, decorul: Helmut Stürmer,
costumele: Corina Grămoşteanu
Producţie a **Teatrului Odeon, Bucureşti**

Joi, 16 octombrie, ora 21.00:
Teatrul *Nottara,* **Sala *George Constantin***
Rapsodie-n roz, după *Oscar şi Tanti Roz*
de Eric-Emmanuel Schmitt,
traducerea: Vasile Şirli,
regia şi adaptarea scenică: Alexandru Repan,
scenografia: Iulian Bălţăţescu
Producţie a **Teatrului *Nottara,* Bucureşti**
Spectacol în afara concursului

Vineri, 17 octombrie, ora 18.00:
Teatrul *Nottara,* **Sala *Horia Lovinescu***
Lansare de carte
ora 18.15:
Brad de Crăciun la Familia Ivanov
de Al. I. Vvedenski,
dramaturgia: Kata Gyarmati, regia: András Urban,
scenografia: Carmencita Brojboiu
(spectacol supratitrat în limba română)
Producţie a **Teatrului Maghiar de Stat, Cluj-Napoca**
Spectacol interzis tinerilor sub 18 ani

Vineri, 17 octombrie, ora 21.00:
Teatrul *Nottara,* **Sala *George Constantin***
Maso (Carne) de Viliam Klimáček,
traducerea: Jan Tosovsky, regia: Jan Fric,
decorul: Jan Fric şi Michal David Oupor,
costumele: Tereza Kopecká
(spectacol supratitrat în limba română)
Producţie **Studio Rubin, Praga (Cehia)**

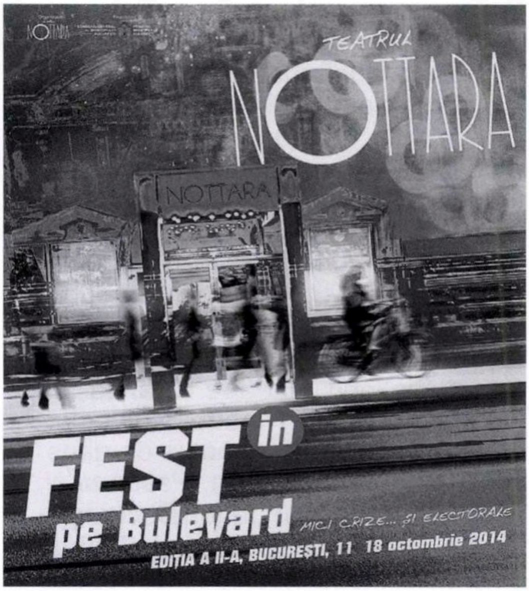
Secţiunea **LANSĂRI DE CARTE DE TEATRU**
12,14,16 şi 17 octombrie, ora 18.00, în foaierul Sălii *Horia Lovinescu*

Prezintă **Florica Ichim** (critic de teatru, redactor-şef al revistei *Teatrul azi)*
şi invitaţii săi
Coordonator proiect: **Mirela Sandu,** teatrolog

Secţiunea **COLOCVII**
14, 16 şi 17 octombrie, ora: 11.00, la Teatrul *Nottara* (CafeNott)
cuprinde trei colocvii pe teme de actualitate:
critica de teatru, regia de teatru, scenografia;
Coordonator proiect: **Doina Papp,** critic de teatru
Intrarea liberă

Secţiunea **SPECTACOLE-LECTURĂ**
12,13 şi 15 octombrie, ora 11.00, la Librăria *Cărtureşti*
A răposat... decedata!,
alcătuire scenică (inspirată din comedii de Georges Feydeau) şi regie Mihai Lungeanu
Fazanul de Georges Feydeau,
regia: Alexandru Mâzgăreanu,
traducerea: Doru Mareş;
Tot mort, tot mort?, comedie în trei acte
de Mark Twain,
traducerea şi adaptarea: Petre Bokor,
regia: Mihai Lungeanu.
Coordonator proiect: **Mihai Lungeanu,** regizor artistic
Intrarea liberă

Secţiunea **VEDETA DE LÂNGĂ TINE**
cuprinde aniversări ale unor personalităţi artistice ale Teatrului *Nottara*
şi se desfăşoară pe tot parcursul festivalului.
Coordonator proiect: **Irina Ionescu**, teatrolog


TEATRUL
NOTTARA
NOTTARA
FEST in pe Bulevard
MICI CRIZE... ŞI ELECTORALE
EDIŢIA A II-A, BUCUREŞTI, 11 18 octombrie 2014

Ⓟ

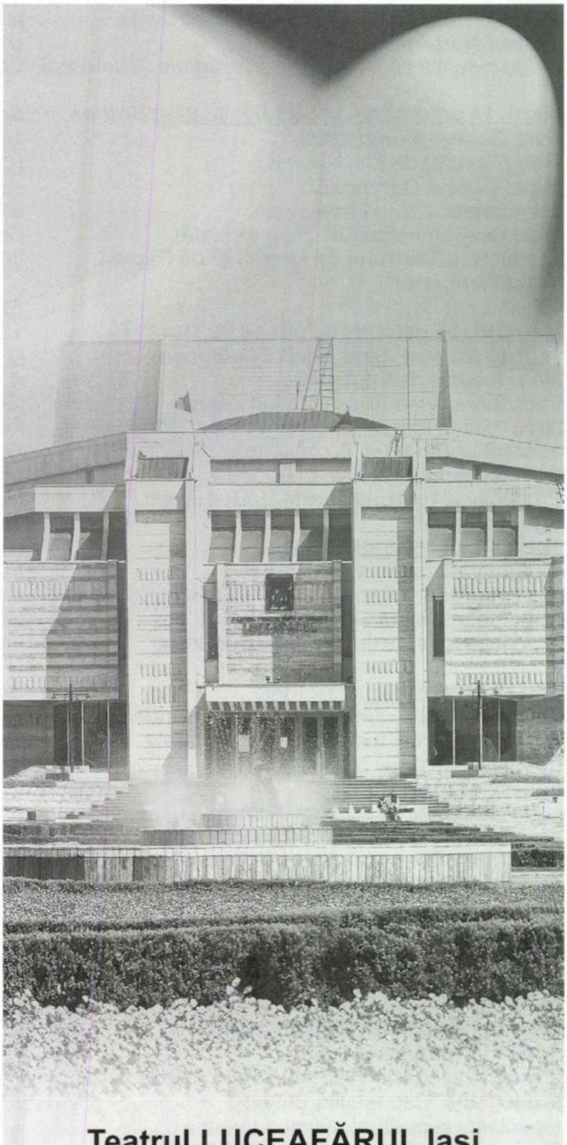
Teatrul „Luceafărul", Iaşi

Festivalul **I**nternaţional
de **T**eatru pentru **P**ublicul **T**ânăr
(FITPT) Iaşi
Ediţia a VII-a, 5-12 octombrie 2014,
„Noi realităţi teatrale“

Eveniment unic în ţară şi regiune prin identitatea sa, singurul festival internaţional de artele spectacolului din jumătatea de Est a României, **FITPT** îşi concentrează atenţia asupra publicului cu sufletul tânăr. Dimineţile sunt consacrate celor mici, serile sunt ale tinerilor şi adulţilor. Fiecare ediţie are o temă, pentru ca evenimentul să rămână viu, atrăgător, provocator.

Genericul „**Noi realităţi teatrale**“ va insera în programul actualei ediţii spectacole de teatru (teatru educaţional, teatru documentar, teatru coregrafiat, animaţie, multimedia, teatru cu obiecte, spectacole-lectură etc.), dans, filme, conferinţe, expoziţii care vor readuce în atenţie mari nume ale teatrului – Peter Brook, Philippe Genty, Gigi Căciuleanu, Sasha Waltz, Camil Petrescu, Krystian Lupa, Pippo Delbono, Esteve Soler, Jan Lauwers etc.

Şi-au confirmat prezenţa artişti şi companii din 15 ţări: Austria, Cehia, Danemarca, Franţa, Germania, Italia, Macedonia, Marea Britanie, Norvegia, Polonia, Republica Moldova, România, Rusia, Olanda, S.U.A. Printre ele: *O corabie pe valuri: Odiseea,* Compania Philippe Genty; *Putin schiază,* după *Jurnalul* Annei Politovskaya, Divadlo Lisen Brno Cehia; *Mister Molsk* Spraakmakend Theatre Olanda şi Nordland Visual Theatre Norvegia; *Dolce Pinocchio,* Compania de dans Astra Roma Balet, Italia; *Pescarul şi sufletul său,* Teatrul Odeon Bucureşti; *Contra iubirii* de Esteve Soler, Teatrul Tineretului Piatra Neamţ; *Iona,* Teatrul



Teatrul LUCEAFĂRUL Iași

Festivalul **I**nternațional de **T**eatru pentru **P**ublicul **T**ânăr (FITPT)

Ediția a VII-a, 5-12 octombrie 2014, *„Noi realități teatrale”*

Sala Mică, Cluj-Napoca; *America Dreaming,* Teatrul Spălătorie, Chişinău; *Habemus bebe,* Compania Art No More etc.

Festivalul va fi deschis de Teatrul „Luceafărul" Iaşi cu PREMIERA ABSOLUTĂ *Basmul Prinţesei Repede-Repede* după Emil Brumaru şi Veronica D. Niculescu (dramatizare Oltiţa Cîntec, regia Ion Ciubotaru, scenografia Alina Herescu, video-design Andrei Cozlac, beatbox Radu Rotaru; distribuţia: Elena Zmuncilă (*Prinţesa Repede-Repede*), George Cocoş (*Pitic bun*), Ioana Corban (*O Elevă*), Dumitru Georgescu (*7 Capete*), Alex Iuraşcu (*Povestucul BB*), Beatrice Volbea (*Povestucul W*), Liliana Mavriş Vârlan (*Smeagoliţa*), Ileana Ocneanu (*Dădaca Albinia*), Iulia Deloiu Trif, Gabriela Andrei, Carmen Mihalache (*Slujitoarele*).

În închiderea FITPT, Teatrul Naţional „Radu Stanca" Sibiu va prezenta, un spectacol de teatru coregrafic realizat de Gigi Căciuleanu.

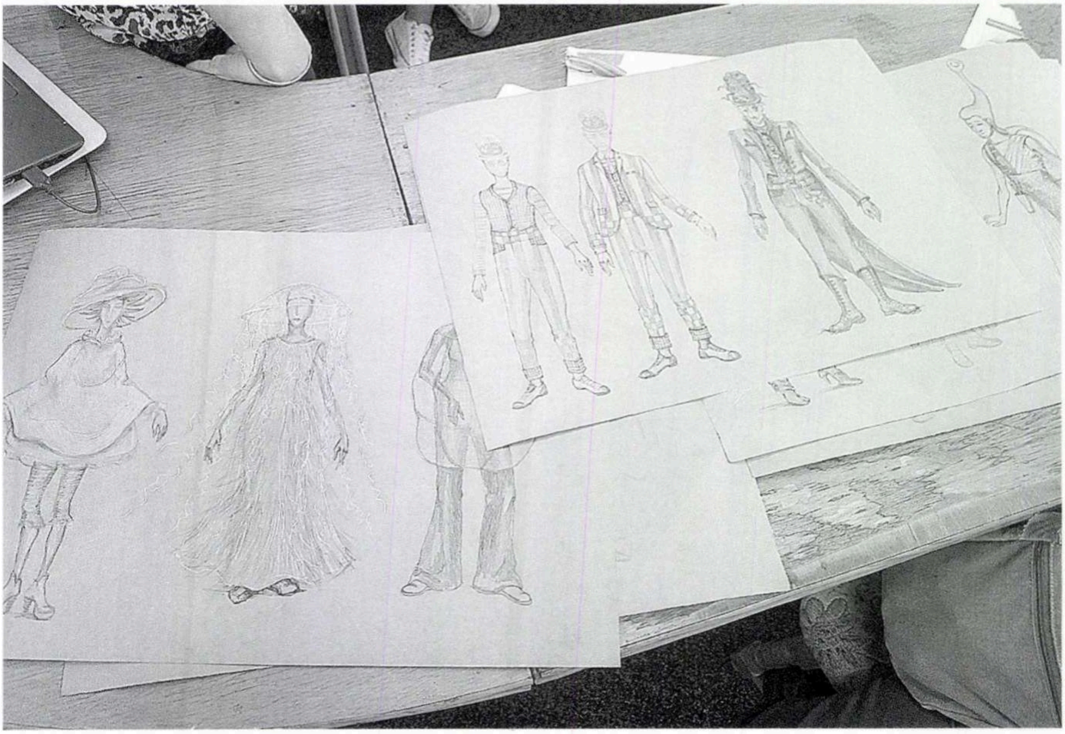
Un moment special va fi consacrat **Anului „Camil Petrescu"**: criticul de teatru **Florica Ichim** va susţine o conferinţă în cadrul căreia va ipostazia personalitatea omului de teatru;vor fi lansate cele mai noi apariţii editoriale ale Fundaţiei „Camil Petrescu"; în foaierul Teatrului se va vernisa expoziţia foto-documentară *Camil Petrescu – 120.*

Finanţatori evenimentului ieşean sunt Consiliul Judeţean Iaşi, UNITER, Direcţia Judeţeană pentru Cultură şi Patrimoniu Iaşi.

Parteneri: Forumul Cultural Austriac, Institutul Polonez, Institutul Francez, Centrul Cultural German, autorităţile landului Baden Wurttemberg, Institutul Italian „Vito Grassi", Ambasada Regatului Unit al Ţărilor de Jos, Institutul Danez de Film, British Council, Centrul Ceh, Consiliul Local, Fundaţia „Iaşi, capitală culturală europeană".

Imagine din repetiţii cu spectacolul *Basmul Prinţesei Repede-Repede* după Emil Brumaru şi Veronica D. Niculescu

Imagini din repetiţii cu spectacolul *Basmul Prinţesei Repede-Repede* după Emil Brumaru şi Veronica D. Niculescu



Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

La vorbă cu VLAD MUGUR, interviu de Florica Ichim

Ursit scenei: MIHAI POPESCU de Margareta Andreescu

El, vizionarul: AURELIU MANEA

Un personaj tainic: ELIZA PETRĂCHESCU de Mihaela Tonitza-Iordache

Un cavaler fără iluzii: PETRE SAVA BĂLEANU de Constantin Paraschivescu

O viaţă în sute de roluri: MARGARETA BACIU de Sorina Bălănescu

Histrion de cursă lungă: GHEORGHE DINICĂ de Constantin Paraschivescu

Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUŢIU**

MARIOARA VOICULESCU – ***Jurnal. Memorii***

VASILE COSMA – Actor sub zodia Shakespeare de Alexandru Firescu şi Constantin Gheorghiu

DAN MICU – Un destin spulberat de Doina Papp

Conversaţie în şase acte cu TOMPA GÁBOR, interviu de Florica Ichim

Patima pentru teatru sau VIRGINIA ITTA MARCU de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN şi comedia sa umană de Florica Ichim

Cu ochii deschişi sau IRINA RĂCHIŢEANU-ŞIRIANU de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERŢEA – vrăjitor de sunete ciudate de Marinela Ţepuş şi Andreea Dumitru

Măştile lui ALEXANDER HAUSVATER de Cristina Modreanu

Surâzător comediantul trecea: MILUŢĂ GHEORGHIU de Sorina Bălănescu

La porţile ficţiunii cu MIRCEA ANDREESCU de Constantin Paraschivescu

ACTORI ROMÂNI – SOCIETARI LA COMEDIA FRANCEZĂ de Anca Costa-Foru

MARIA FILOTTI – ***Am ales teatrul***

VALERIU MOISESCU – ***Persistenţa memoriei***

Carte cu GINA PATRICHI de Mircea Morariu

DAN JITIANU şi bucuria comunicării de Ion Cazaban

Cu ION CARAMITRU de la Hamlet la Hamlet şi mai departe de Mircea Morariu

ION IANCOVESCU – artist nepereche de Ioan Massoff

Habarnam în oraşul teatrului. Universul spectacolelor lui ALEXANDRU DABIJA de Miruna Runcan

JULES CAZABAN, profesionistul de Constantin Paraschivescu

DAN NEMŢEANU şi viziunea sa scenografică de Ion Cazaban

Cu şi despre MARIANA MIHUŢ de Mircea Morariu

OLEG DANOVSKI – omul, artistul, legenda de Doina Jela

Un regizor uitat, AUREL ION MAICAN de Vera Molea

AVRAM GOLDFADEN şi teatrul ca identitate de Anca Mocanu

Seria ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu

Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol.)

Comentarii şi delimitări în teatru de Camil Petrescu (2 vol.)

Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu

Cronici teatrale de Victor Parhon

Medeea lui Andrei Şerban de Ana Maria Narti

Mănuşa prinţului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu

Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Şerbănescu

Rezistenţa prin Teatru de Dinu Kivu

Citindu-l pe Shakespeare de Andrzej Żurowski

Silviu Purcărete sau privirea care înfăţişează de Oltiţa Cântec

Actori care ard de Miruna Runcan

SHAKESPEARE: textul ca partitură de joc de Ana Maria Narti

Scena românească şi expresionismul de Ion Cazaban

EUGEN LOVINESCU sub zodia seninătăţii imperturbabile de Camil Petrescu

Cel ce vede glasul – Márti Sipos de vorbă cu ANDRÁS VISKY

Seria DRAMATURGI DE AZI

Teatru spaniol contemporan, antologie de Ioana Anghel şi Andreea Dumitru

Teatru american contemporan (Străini din toată lumea), antologie de Carol Martin şi Saviana Stănescu; ediţia românească de Andreea Dumitru

Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru

Teatro con voz de mujer. Dos piezas de Gianina Cărbunariu y Laila Ripoll /

Teatru cu voce de femeie. Două piese de Gianina Cărbunariu şi Laila Ripoll ediţie bilingvă de Catalina Iliescu Gheorghiu

Jean-Luc Lagarce – ***Dramaturgie***, prefaţă şi traducere de Eugenia Anca Rotescu

Samuel Beckett – ***Dramaturgie***, ediţie îngrijită, traducere şi note de Anca Măniuţiu

Dramaturgi basarabeni de azi, antologie de Andreea Dumitru şi Oana Borş

Dramaturgie contemporană din Balcani, antologie de Andreea Dumitru

Valère Novarina – ***L'opérette imaginaire / Opereta imaginară***, ediţie bilingvă, în româneşte de Tudor Ionescu

Teatru spaniol contemporan 2, antologie de Ioana Anghel

Dramaturgi israelieni de azi, selecţie şi traducere din limba engleză de Ada-Maria Ichim

Goran Stefanovski – Poveşti din Estul Sălbatic, prefaţă, selecţie şi traducere de Ioana Ieronim

Dramaturgi olandezi de astăzi, antologie de Liliana Alexandrescu

Dramaturgie ungară contemporană, selecție și traducere de Ana Scarlat

Seria DRAMATURGIE CLASICĂ

William Shakespeare – Furtuna, traducere de Ioana Ieronim

William Shakespeare – Măsură pentru măsură, traducere de Ioana Ieronim

Seria „CAMIL PETRESCU"

Jocul ielelor; Proză scurtă

Note zilnice; Doctrina substanţei (2 vol.)

Caragiale în vremea lui şi ***Procesul „tovarăşului Camil"***, text îngrijit şi înscenat de Ion Vartic;

Cetatea literară, nr. 1–12/1925–1926, ediţie anastatică

Seria MARI REGIZORI AI LUMII

***Întâlnire cu* ROBERT WILSON**

Calea spre performanţă. Dodin şi Teatrul Malâi de Maria Şevţova

Călătorie fără sfârşit. Reflecţii şi memorii de **LEV DODIN**

Teatrul meu de **PIPPO DELBONO**

Spre un teatru sărac de **JERZY GROTOWSKI**

RYZSARD CIEŚLAK, actor emblematic al anilor '60, volum conceput şi coordonat de George Banu

Împreună cu Grotowski. Teatrul e doar o formă de **PETER BROOK**

ARIANE MNOUCHKINE. Arta prezentului. Convorbiri cu Fabienne Pascaud

Ariane Mnouchkine*, ediţie* de Béatrice Picon-Vallin

ROBERT WILSON de Maria Şevţova

KRYZSZTOF WARLIKOWSKI şi teatrul ca o rană vie de Piotr Gruszczyński

Despre Teatru de **VSEVOLOD MEYERHOLD**

EDWARD GORDON CRAIG. Despre Arta Teatrului

TADEUSZ KANTOR. Scrieri despre teatru

Seria EU, TU, EL... ŞI ISTORIA

ANA MARIA NARTI – Fiare, îngeri şi martiri. Însemnări despre seducţia totalitară.

Chişinău, 7 aprilie. Teatru-document. *Piese de Irina Nechit, Mihai Fusu, Dumitru Crudu, Constantin Cheianu*

Avangarda rusă. Dramaturgie*, prefaţă, selecţie şi traducere de Leo Butnaru*

ELENA NARTI – O adolescenţă rusă: 1917–1922

În afara colecţiilor

EUGÈNE IONESCO (EUGEN IONESCU) pe scenă, în România, album de Florica Ichim

Cărţile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ş.a., precum şi la telefonul redacţiei (021-326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de **150 lei**, iar întregul set de cărţi apărute şi neepuizate poate fi procurat cu **2000 lei**. Aşadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc şi din lume, dacă vreţi să sprijiniţi apariţia revistei **TEATRUL AZI**, puteţi să vă abonaţi pentru anul 2015, prin BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 021-326 17 76 şi 0722 455 954 – Florica ICHIM; 0723 345 032 – Oana BORŞ sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU. De asemenea, nu uitaţi că puteţi susţine dezvoltarea colecţiilor noastre de carte, direcţionând 2% din impozitul datorat statului către Fundaţia Culturală „Camil Petrescu", în acelaşi cont bancar de mai sus.

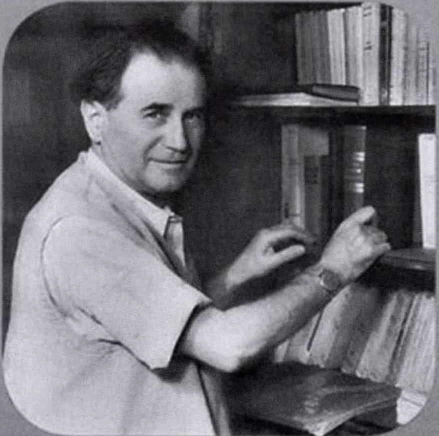
e-mail: teatrul_azi@yahoo.com; website: **www.teatrul-azi.ro**

CAMIL PETRESCU

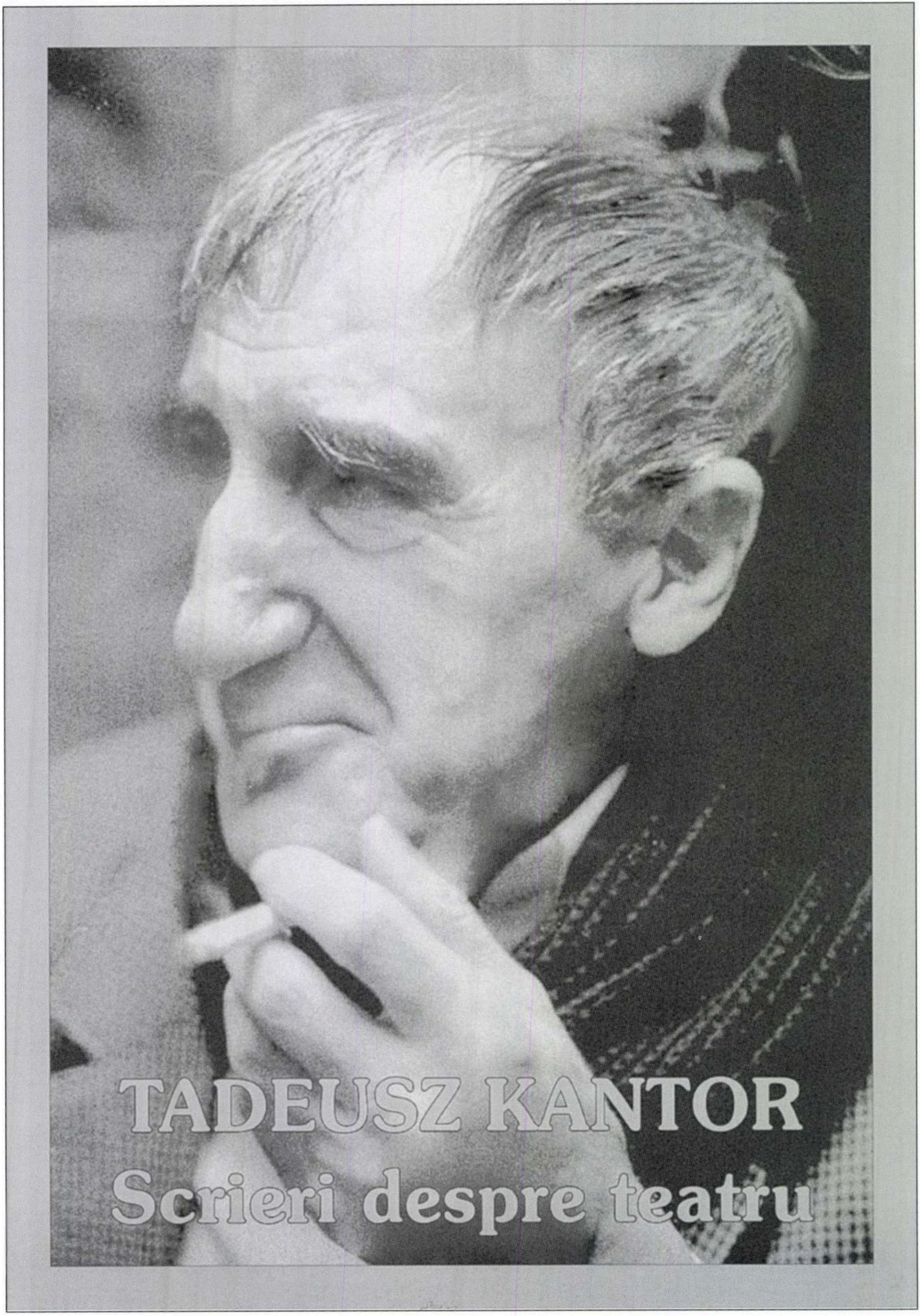
CARAGIALE ÎN VREMEA LUI

PROCESUL

„TOVARĂȘULUI CAMIL“



NOI APARIȚII!


TADEUSZ KANTOR
Scrieri despre teatru

ÎN CURÂND!

Constantin Paraschivescu

Teatrul
„Sică Alexandrescu“,
Brașov

SUMAR

1 ANUL „CAMIL PETRESCU“
- 2 *Munca intelectuală* de Camil Petrescu
- 3 *Ce ne preocupă* de Camil Petrescu
- 7 *Cine sunt „muncitorii intelectuali“?* de Camil Petrescu
- 9 *Materialism maşinism psihologic* de Camil Petrescu
- 11 *Despre intervenţia statului* de Camil Petrescu
- 13 *R – de la război* de Ioana Pârvulescu
- 18 *Ciamarc* de Camil Petrescu
- 19 *Încă o piesă de Camil Petrescu a provocat disensiuni* de Claudia Dimiu

31 FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI
- **31 FNT 2014, Bucureşti**
  - 31 *Argument* de Marina Constantinescu (Director artistic şi selecţioner al FNT)
  - 32 *Selecţia oficială a spectacolelor*
- **34 FEST–FDR**
  - 34 *Timişoara 2014 – Timpul 1* de Doru Mareș
  - 41 *Timişoara 2014 – Timpul 2* de Crenguţa Manea
- **45 Festivalul „Toma Caragiu“, Ploieşti**
  - 45 *Renaşterea unui festival necesar* de Zeno Fodor
- **51 FestCo, Bucureşti**
  - 51 *Cum este văzută comedia românească la ea acasă?* de Nicolae Havriliuc
- **57 Ariel interfest, Râmnicu Vâlcea**
  - 57 *Festival şi prietenie* de Doina Papp
- **61 Perform**
  - 61 *Downtown de Iaşi* de Călin Ciobotari
- **63 Unteatru, Bucureşti**
  - 63 *La mulţi ani!* de Crenguţa Manea
  - 66 *Un spectacol care crestează adânc în conştiinţe* de Oana Medrea
- **68 Aniversare Teatrul „Ariel“, Târgu Mureş**
  - 68 *La 65 de ani!* de Raluca Tulbure
- **71 Gala absolvenţilor UNATC, Bucureşti**
  - 71 *La început de carieră...* de Ion Parhon
  - 74 *Prietenul după invidie se cunoaşte* de Irina Zlotea (*Pool (no water)* de Mark Ravenhill)
- **76 IDFest**
  - 76 *Jocuri de vară la Bacău* de Doru Mareș

79 ESEURI
- 79 *Ruritania lui G. B. Shaw sau ce caută neamţul în Bulgaria* de Adrian Mihalache
- 85 *Pornind de la o pagină de Monica Lovinescu* de Mircea Morariu

91 Memoria teatrului: 2014 – Anul „Brâncoveanu“
- 91 *„Constantinul“. O tragedie princiară la nivelul satului* de Liliana Alexandrescu

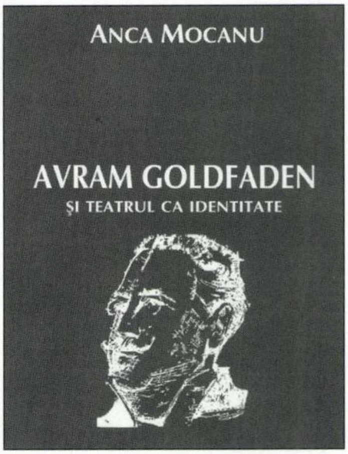
VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“

VERA MOLEA

UN REGIZOR UITAT

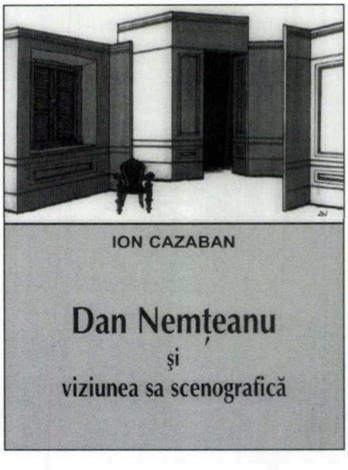
S.C.

AUREL ION MAICAN


ANCA MOCANU

AVRAM GOLDFADEN

ŞI TEATRUL CA IDENTITATE


ION CAZABAN

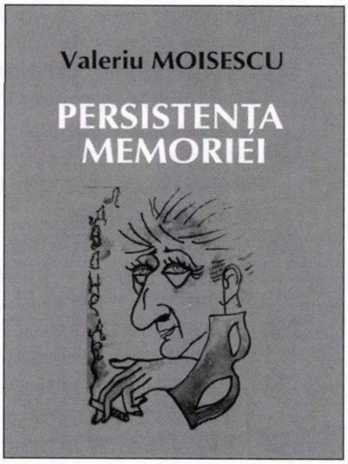
Dan Nemțeanu
şi
viziunea sa scenografică

102 **INTERVIURI**
- 102 Anatol Răcilă: *„Teatrul înseamnă dragoste“* (Interviu de Gheorghe Calamanciuc)
- 106 Cordula Nossek: *„Unul dintre citatele mele preferate este din Paul Klee: «Arta face invizibilul vizibil»“* (A consemnat Oltiţa Cîntec)
- 111 Adina Doba: *„Cred că rostul meu pe pământ este acela de a trezi personaje de poveste în bucăţi de lemn de tei“* (A consemnat Raluca Tulbure)
- 115 Eugenia Ciotlăuș Rusu: *„Teatrul este forma mea de echilibru“* (A consemnat Mircea Sorin Rusu)
- 121 Ervin Szűcs: *„Sunt un om care se coace greu. Am nevoie de timp pentru tot.“* (A consemnat Mirela Sandu)
- 129 Olivia Grecea: *„Regizorul, chiar dacă e tânăr şi la început, trebuie creditat“* (A consemnat Andreea Dumitru)
- 135 Saviana Stănescu: *„Nu pot trăi fără teatru“* (A consemnat Mirela Sandu)

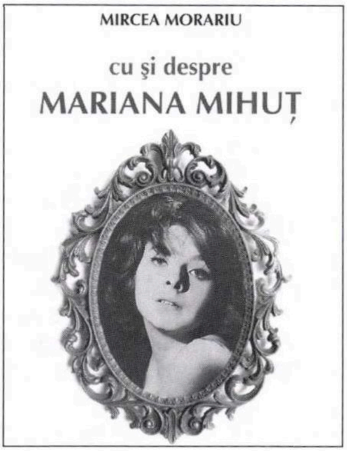
142 **PROIECTE**
- 142 *Scurt jurnal de tabără* de Florentina Váry
- 144 *Caznele schimbării sau noua generaţie de creatori* de Irina Zlotea
- 148 **Robert Wilson şi...**
  - 148 *DHC, Craiova* de Nicolae Coande
  - 149 *Laudatio Robert Wilson* de Nicolae Coande
  - 153 *Imposibilul tangibil şi absurdul logic* de Daria Dimiu (*Rinocerii* de Eugène Ionesco – Teatrul Naţional „Marin Sorescu“ Craiova)
  - 159 *Despre logica rinocerilor* de Adrian Mihalache
- 163 **...Pippo Delbono...**
  - 163 *Cântec despre mine însumi* de Mircea Morariu
  - 166 *Pippo la Bucureşti* de Daria Dimiu
- 169 **... Lev Dodin**
- 169 *Când imposibilul devine posibil* de Mircea Morariu (*Intrigă şi iubire*, după Friedrich Schiller – Malîi Teatr)
- 172 **Cu şi despre Lupa**
  - 172 Krystian Lupa: *„Sunt fascinat de experienţa drumului“* (interviu realizat de Raluca Rădulescu; traducere de Tomasz Kluz)
  - 176 *Incandescenţa nevrotică a ratării* de Mircea Morariu (*Fraţii vitregi* de Thomas Bernhard – National Stary Theater, Polonia)

180 **SPECTACOLE**
- 180 *Purcărete, după alţi 20 de ani* de Mircea Morariu (*Oidip*, scenariu de Silviu Purcărete după *Oedip Rege* şi *Oedip la Colonos* – Teatrul Naţional „Radu Stanca“ din Sibiu)
- 184 *Oidip, eseu despre om*... de Călin Ciobotari (*Oidip*, scenariu de Silviu Purcărete după *Oedip Rege* şi *Oedip la Colonos* – Teatrul Naţional „Radu Stanca“ din Sibiu)
- 188 *Un proiect teatral* de Mircea Morariu (*Caravaggio Terminal*. Un proiect de Visky András şi Robert Woodruff. Textul şi dramaturgia: Visky András – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca)

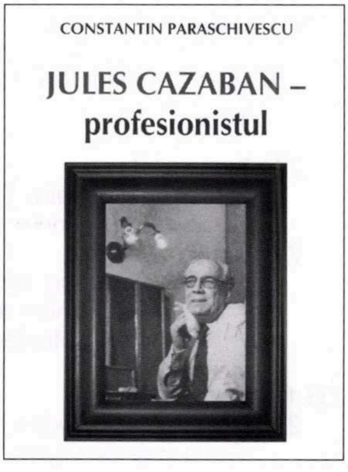
VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“



Valeriu MOISESCU
PERSISTENŢA MEMORIEI



MIRCEA MORARIU
cu şi despre
MARIANA MIHUŢ

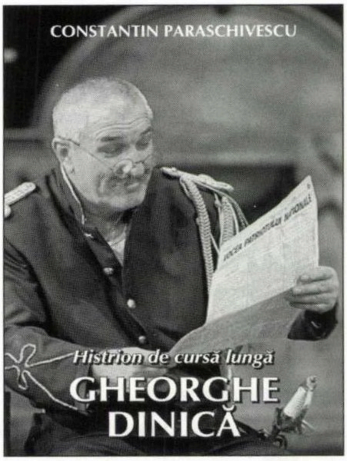


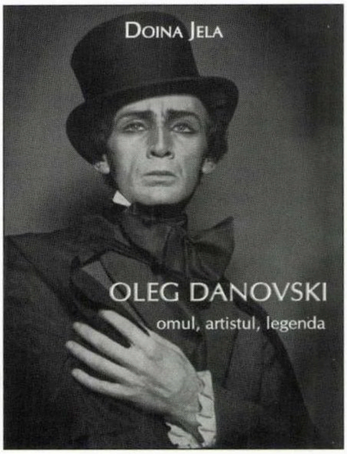
CONSTANTIN PARASCHIVESCU
JULES CAZABAN – profesionistul

192 *Un cabaret metafizic* de Mircea Morariu (*Viaţa-i mai frumoasă după ce mori* de Mihai Măniuţiu – Teatrul Municipal „Tomcsa Sándor“ din Odorheiu Secuiesc)
195 *Am fost sau nu la „Femeia mării“?* de Călin Ciobotari (*Femeia mării*, după Henrik Ibsen – Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri“ din Iaşi)
197 *Clasa muncitoare merge la supermarket* de Crenguţa Manea (*De vânzare/ For Sale*. Un spectacol de Gianina Cărbunariu – Teatrul „Odeon“)
199 *Precum, odinioară, Pygmalion* de Mircea Morariu (*Forma lucrurilor* de Neil LaBute – Teatrul German de Stat din Timişoara)
202 *Un fapt de viaţă, un simplu fapt de viaţă* de Mircea Morariu (*În trafic*. Un spectacol de Alina Nelega – Teatrul Naţional din Târgu Mureş, Compania „Liviu Rebreanu“)
204 *Independent şi de Stat, la Chişinău* de Oltiţa Cîntec („Foosbook“ şi Teatrul Naţional „Mihai Eminescu“)
206 *„Avarul“ de la Botoşani…* de Călin Ciobotari (*Avarul* de Molière – Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoşani)
208 *Poveşti de pe scrânciob…* de Călin Ciobotari (*Jocuri în curtea din spate* de Edna Mazya – Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoşani)
211 *Poezia ca secret al longevităţii artistice* de Elisabeta Pop (*Recitalul Michelangelo* susţinut de actorul Eugen Ţugulea – Teatrul „Arcadia“ din Oradea)
213 *Patru oameni cumsecade* de Mircea Morariu (*Zeul măcelului* de Yasmina Reza – Teatrul Naţional „Lucian Blaga“ din Cluj-Napoca)
215 *„Revizorul“ – o oglindă* de Eugenia Şarvari (*Revizorul* de N. V. Gogol – Teatrul „Ioan Slavici“ din Arad)
219 *Teatrul „Maria Filotti“ în turneu la Bucureşti* de Doina Papp (*Casa* de Evgheni Grişkoveţ şi Anna Matison – Teatrul „Maria Filotti“, Brăila)
221 *9 din 10 rămânem oameni...* de Oana Cristea Grigorescu (*9 din 10*, dramaturgia: Ana Cucu-Popescu – Asociaţia Reciproca şi Reactor de creaţie şi experiment, Cluj)
223 *Când sinceritatea însoţeşte jocul* de Nicolae Havriliuc (*Cremă de zahăr ars. Astăzi îi spunem dragoste* de Iris Spiridon – Godot Café-Teatru)
225 *Un el şi mai multe iubiri* de Raluca Tulbure (*Iubitafizica*, după o carte de Iulian Tănase – Compania „Lightwave Theatre“ din Bucureşti)
227 **Teatru TV**
  227 *Lecţie de Teatru TV* de Doina Papp (*Micii burghezi* de Maxim Gorki)
229 **Radio**
  229 *Irina Petrescu, biruitoare asupra timpului* de Daria Dimiu (*Jocul cu fantasme* de Cristian Munteanu)

233 **NOI ÎN LUME**
  233 *După 19 ani, o nouă prezenţă românească la Avignon* (*Solitaritate* de Gianina Cărbunariu)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“


CONSTANTIN PARASCHIVESCU
Histrion de cursă lungă
GHEORGHE DINICĂ


DOINA JELA
OLEG DANOVSKI
omul, artistul, legenda

ION CAZABAN
DAN JITIANU şi bucuria comunicării
HOMO UNIVERSALIS

238 *Jurnal de călătorie* de Raluca Tulbure (Teatrul „Ţăndărică“ din Bucureşti cu *Paraşutiştii* la Festivalul Internaţional „Bitolino“)

241 *NE-AU VIZITAT*
- 241 *„Medeea“ show* de Mircea Morariu (*Medeea în media.* Regia: Hyutank Kim – Grupul Teatral „Seongbukdong Beeodoolke“ din Coreea de Sud)

243 DIN LUME
- 243 *Don Juan la Opera Comică din Berlin* de Aura Cumita
- 245 *Teatru la Bienala de Arhitectură de la Veneţia* de Irina Wolf
- 250 *O vitrină de noutăţi teatrale contemporane* de Irina Wolf (Festivàl delle Colline Torinesi“)

256 CARTEA DE TEATRU
- 256 *Cartea pragurilor* de Mircea Morariu (Gabriela Adameșteanu – *Anii romantici,* Editura Polirom, Iaşi, 2014)
- 258 *Sub semnul erudiţiei* de Mircea Morariu (Mihaela Mîrțu – *L'Acteur dans les rets de la fiction.* Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza“, Iaşi, 2014)
- 260 *Agentul Anton şi mizeria unui timp* de Mircea Morariu (*Dosarele secrete ale agentului Anton – Petru Comarnescu în Arhivele Securităţii.* Selecţie, introducere şi comentariu de Lucian Boia. Editura Humanitas, Bucureşti, 2014)
- 263 *Detaliile modernităţii* de Mircea Morariu (George Banu – *Scena modernă. Mitologii şi miniaturi.* Traducerea din limba franceză: Vlad Russo. Editura Nemira, Bucureşti, 2014)
- 265 *Desecretizarea unei istorii secrete* de Raluca Tulbure (Cristian Pepino – *Istoria secretă a păpuşilor. Teatrul de animaţie şi sacrul.* Editura UNATC Press, Bucureşti, 2014)
- 267 *Trăind într-o lume pe care trebuie să o inventezi* de Daria Dimiu (*Cristina Pepino. Scenografie.* UNATC Press, 2014. Texte de Ludmila Patlanjoglu, Raluca Tulbure, Adriana Teodorescu şi Cristian Pepino. Fotografii de Cristina Pepino, Corneliu David, Raluca Moldovean, Geo Dinescu, Alexandru Boicu, Cristian Pepino, Lucian Orbean)
- 270 *Istoria teatrului bucureştean estival, la a doua ediţie* de Claudia Dimiu (Vera Molea – *Hai, nene, la Iunion! Teatrele din grădinile de vară ale Bucureştilor de altădată.* Prefaţă de prof. univ. dr. Elisabeta Munteanu. Editura Vremea, Bucureşti, 2014)
- 274 *Manualul actorului sfânt* de Mircea Morariu (Jerzy Grotowski – *Teatru şi ritual. Scrieri esenţiale.* Traducerea Vasile Moga. Prefaţa George Banu. Editura Nemira, Bucureşti, 2014)
- 276 *Faţa nevăzută a unui spectacol* de Oltiţa Cîntec (Cristina Rusiecki – *Despre dictatori şi alţi demoni. Iulius Caesar, jurnal de repetiţii.* Teatrul Naţional „Mihai Eminescu“ din Timişoara, colecţia aTeNT)

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 10–11–12 / 2014

Tel.: 021 326 17 76
0722 455 954

Piaţa Alba Iulia nr. 1,
bl. H1, sc. 5, ap. 135,
sector 3, cod poştal 031103,
Bucureşti

teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro
www.teatrul-azi.ro

Redactor-şef: **FLORICA ICHIM**

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Daria DIMIU
Anca MOCANU
Liana ORNEA
Roxana BUŞU

ISSN 1220-4676

278 *Priviri spre viitor sau Priveliştea unor timpuri noi de creaţie* de Nicolae Havriliuc (Cristina Modreanu – *Utopii performative. Artişti radicali ai scenei americane în secolul 21*. Prefaţă de Marian Popescu. Bucureşti, Editura Humanitas, 2014)
281 *Caragiale – „Simţ enorm şi văz monstruos" la o nouă lectură* de Mircea Morariu (Angelo Mitchievici – *Caragiale după Caragiale – Arcanele interpretării: exagerări, deformări, excese*. Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014)
283 *Fiabilitatea criteriilor* de Mircea Morariu (Liviu Ornea – *Un matematician la teatru*. Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2014)
286 *Trei cărţi, un singur autor: Zeno Fodor* de Raluca Tulbure (Zeno Fodor – *Scrieri teatrale*, Editura Nico, 2014; Daniela Gîfu – *Zeno Fodor-80*, Editura Nico, 2014; György Méhes – *Capriciu bizantin*, Editura Nico, 2014)
288 *Cartea, ca probă de rezistenţă prin memoria scrisă* de Oltiţa Cîntec (Călin Ciobotari – *Emil Coşeru, actorul nostru...* Iaşi, Editura Opera Magna, 2014)
290 *Emil Coşeru, pe scena vieţii* de Mircea Morariu (Călin Ciobotari – *Emil Coşeru, actorul nostru*..., Editura Opera Magna, Iaşi, 2014)

292 **VEŞTI**
292 *George Banu, primul laureat de origine română al Marelui Premiu al Francofoniei*
293 *Teatrul din Turda, redenumit în memoria lui Aureliu Manea*
294 *Un nou teatru în peisajul cultural bucureştean* (Teatrul de pe Lipscani)
296 *Sub semnul limbii române*

298 **INFO UNITER**

302 ***Teatrul „C.I. Nottara", Bucureşti***

304 ***Teatrul „Luceafărul", Iași***

Coperta I: **Ofelia POPII** şi **Constantin CHIRIAC** în ***Oidip***, scenariu după Sofocle, regia Silviu Purcărete, Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu.
Foto de: Mihaela Marin

Coperta IV: Criticul de teatru **Ion PARHON** la împlinirea vârstei de 70 de ani.
Foto de: Maria Ștefănescu

Revistă editată
de
FUNDAȚIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU"
în parteneriat cu
UNIUNEA TEATRALĂ
DIN ROMÂNIA
UNITER

Proiect editorial finanţat de
AFCN
ADMINISTRAȚIA FONDULUI CULTURAL NAȚIONAL

Machetare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR
Vizual Graph

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ